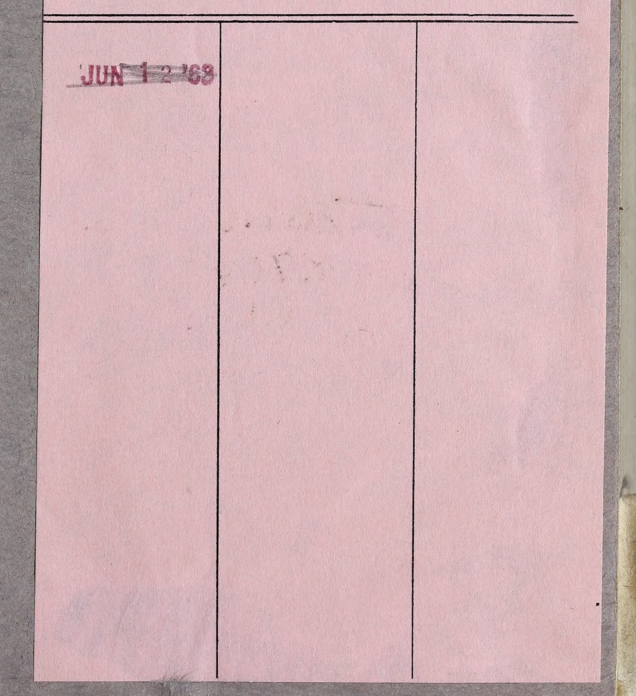
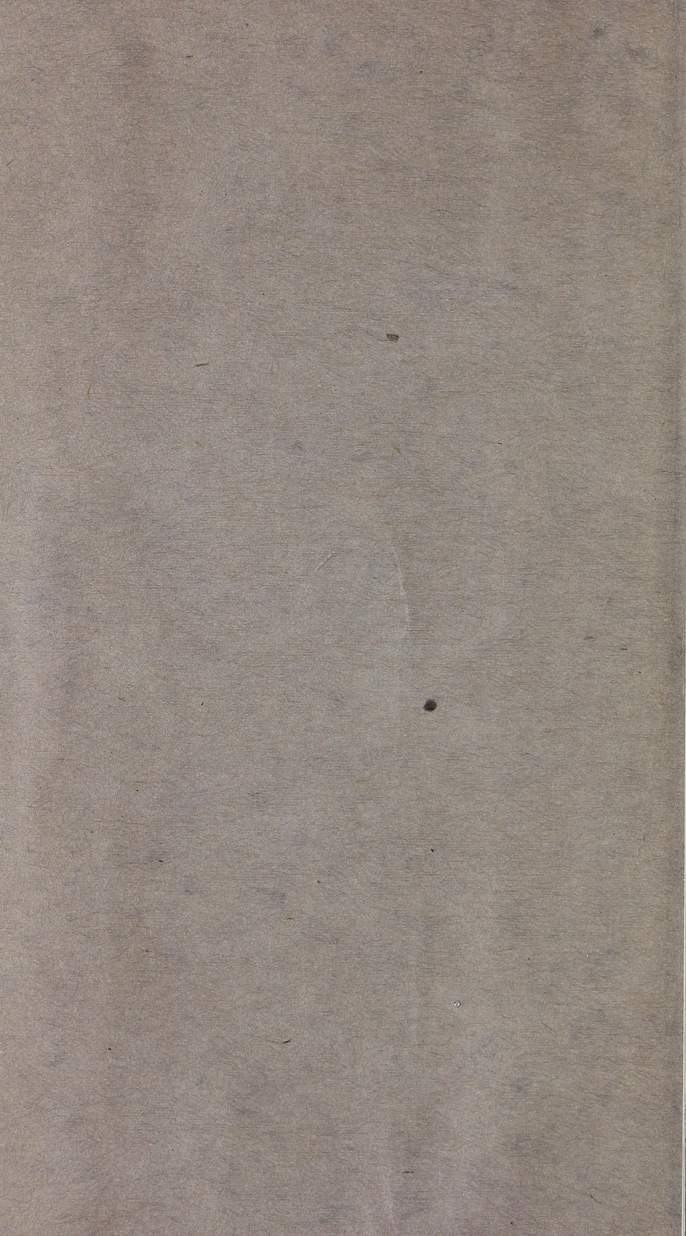
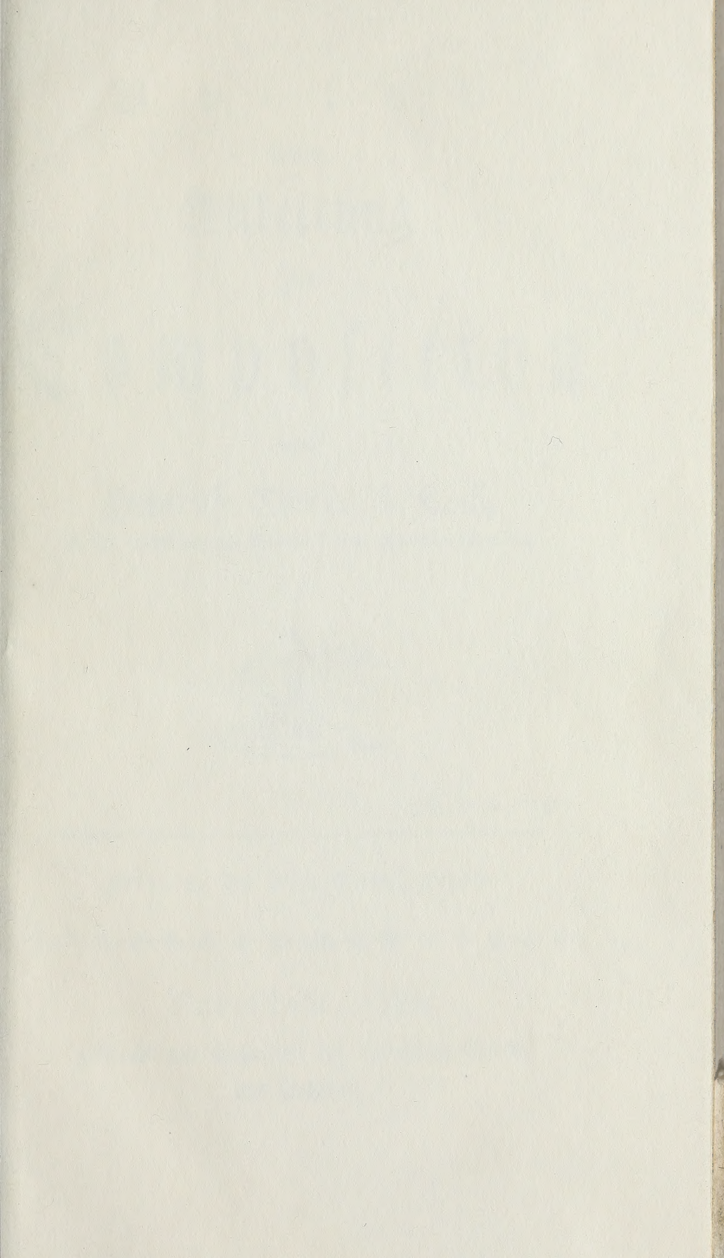



JUN 1 2 '68







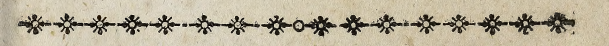
Versuch
einer
Anleitung
zur
Composition

von

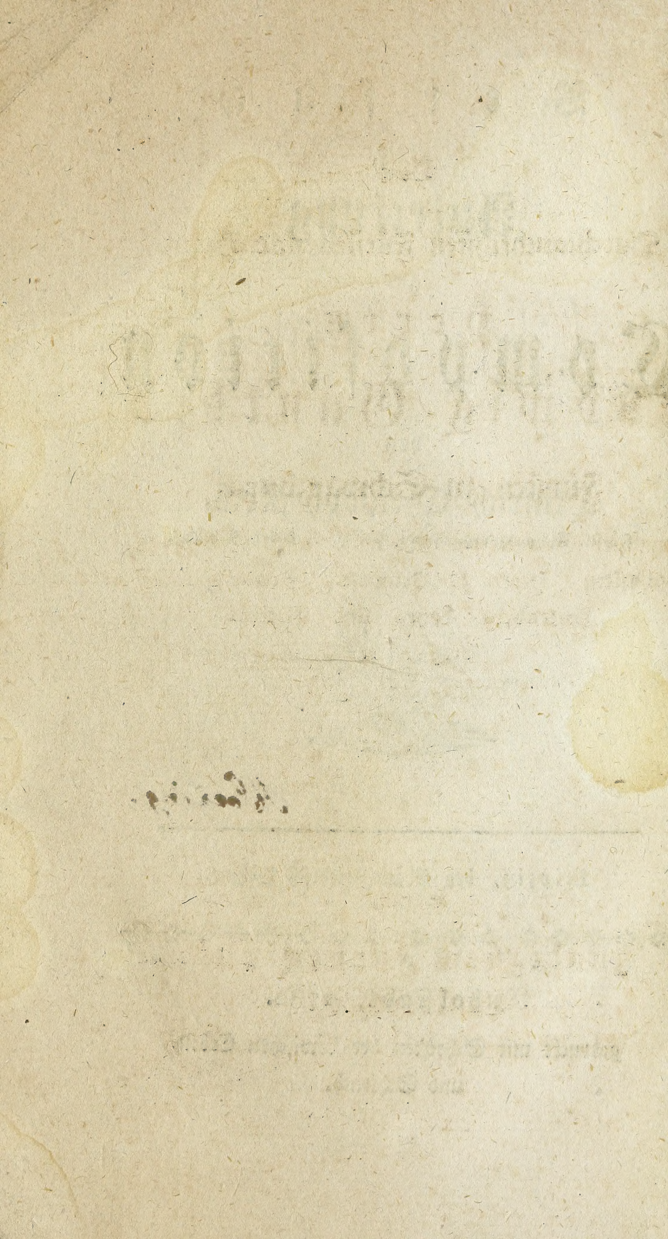
Heinrich Christoph Koch,
Fürstl. Schwarzburg. Rudolstädtisch. Kammer-Musikus.



Leipzig, bey Adam Friedrich Böhme.



Rudolstadt, 1782.
gedruckt mit Schriften der Löwischen Erben, und Schirach.



Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn

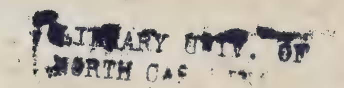
Ludwig Günther

Fürsten zu Schwarzburg,

der vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg ꝛc. ꝛc.

meinem

gnädigsten Fürsten und Landesvater.



Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn

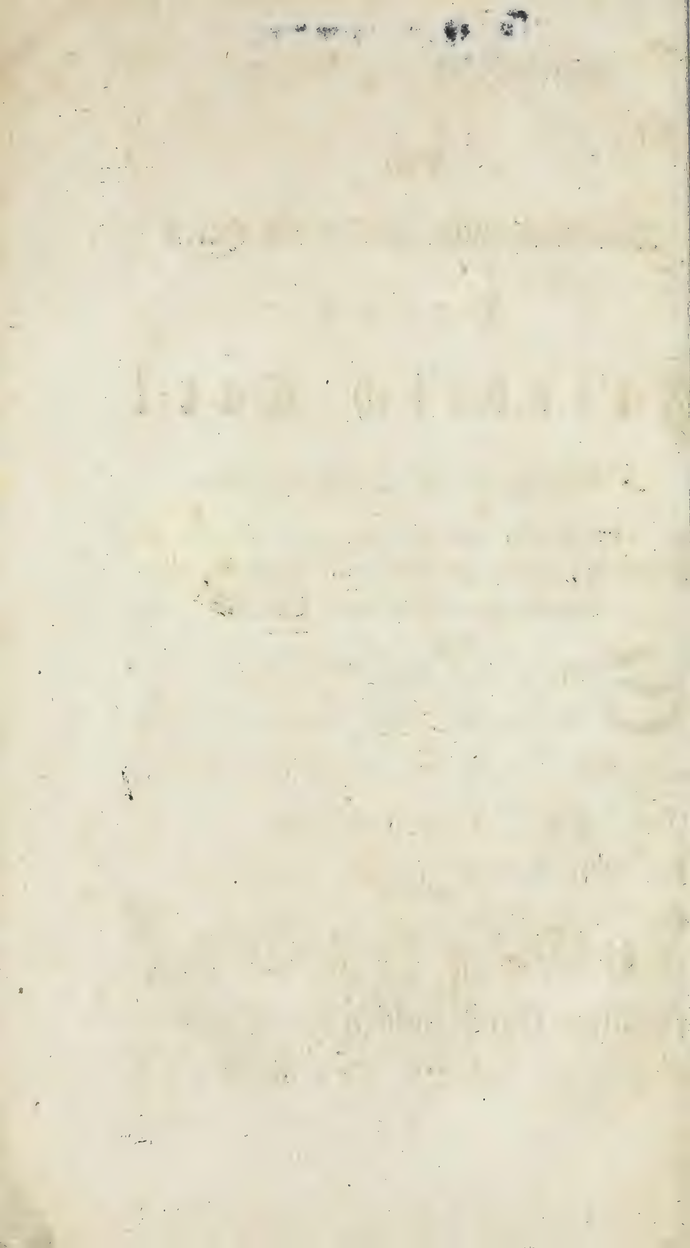
Friedrich Carl

Erbprinzen zu Schwarzburg,

der vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg 2c. 2c.

meinem

gnädigsten Fürsten und Herrn.



Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Fürst und Landesvater,

Durchlauchtigster Erbprinz
Gnädigster Fürst und Herr,

Sollte es auch gleich Stolz seyn in den Augen der Welt, wenn ich mich unterstehe, durch die glänzenden Namen Ew. Ew. Hochfürstlichen Durchlauchten meinem Versuche eine der schönsten Verzierungen zu geben, dennoch wäre es ein edler Stolz, und Ew. Ew. Hochfürstliche Durchlauchten sind allzu huldreich, als daß Sie ihn nicht gnädigst

entschuldigen sollten. Die Tonkunst macht länger als ein Jahrhundert bey Schwarzburgs Regenten ein seltnes Glück. Von ihnen geliebt glänzt sie in dem Tempel sowohl als in den Sälen des Hofes. Was für ein Bewegungsgrund für mich, so mächtigen Beschützern zu empfehlen, was ich in der Theorie der Kunst gewagt habe! Aber ich hatte einen noch stärkern Antrieb zu befolgen, und nein, ein Gegenstand der Vermuthung soll er nicht bleiben; eine der ersten Pflichten hatte ich zu entrichten, ein ganzes unruhiges Herz zu befriedigen. Gebohren in der Residenz, wo ich die gewünschte Gelegenheit hatte, eine Capelle, die dem guten Geschmacke immer treu geblieben ist, ohne Unterlaß zu hören, und dadurch den Trieb zur Tonkunst schon in meiner frühen Jugend in mir anzufachen, wurde ich durch die großmüthige Huld des Höchstseligen Fürsten **Johann Friedrich** in dem theore-

theoretischen Theile sowohl als in dem Practischen der Kunst den geschicktesten Lehrern anvertraut, und Ew. Ew. Hochfürstliche Durchlauchten geruheten gnädigst, alles, was angefangen war, ununterbrochen fortzusetzen und zu vollenden. Ein unschätzbares Glück! Und das ist es, Durchlauchtigste Fürsten, was mich, da ich mich entschloß, mit der ersten Frucht meines Fleißes in die Welt zu gehen, aufforderte, Höchstderoselben Gnade laut zu rühmen, und der ganzen Welt zu sagen, wem ich alles, was ich vermag, zu danken habe. Ich widme also Ew. Ew. Hochfürstlichen Durchlauchten meinen Versuch als ein zwar geringes, aber doch reines Opfer der Dankbarkeit. Wird er als ein solches von Höchstdenenselben gnädigst aufgenommen, so fehlt meinem Glücke nichts mehr, und sollte er Höchstderoselben Beyfall gewinnen, so hätte ich ein Ziel erreicht,

nach welchem ich mich nicht erkühnt habe zu streben. Mit der tiefsten Ehrfurcht verharre ich zeitlebens

Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Fürst und Landesvater

Durchlauchtigster Erbprinz
Gnädigster Fürst und Herr,

Ew. Ew. Hochfürstlichen Durchlauchten

unterthänigster Knecht
Heinrich Christoph Koch.

Pränu=



Pränumeranten und Subscribenten.

1 Exemplar Herr Rittmeister von Holleben in Rudolst.
1 —— Herr Hofprediger und Consistorial-Assessor Reichard in Rudolstadt.
1 —— Herr Hauptmann Schilling in Rudolstadt.
1 —— Herr Concertmeister Göpfert in Weimar.
3 —— nach Frankenhausen.
2 —— nach Braunschweig.
1 —— Herr Cantor Meusel in Mutschen.
1 —— nach Hildesheim.
2 —— nach Altenburg.
1 —— Herr Melhorn in Paitzdorf.
2 —— nach Meinungen.
2 —— nach Naumburg.
1 —— Herr Hofmedicus Nicolai in Rudolstadt.
2 —— nach Jena.
1 —— nach Gotha.
1 —— Herr Hofadvocat Linke in Coburg.
6 —— nach Berlin.
2 —— nach Bayreuth.
1 —— Herr Hofpauker Martini in Rudolstadt.
2 —— nach Erfurt.
1 —— Herr Istrig in Grimma.
3 —— nach Regenspurg.
1 —— Herr Oboist Voigt in Rudolstadt.
2 —— nach Magdeburg.
1 —— Herr Stadtmusikus Stahl in Colditz.
1 —— Herr Hoforganist Martini in Rudolstadt.
5 —— nach Cassel.
2 —— nach Eilenburg.
1 —— Herr Kammermusikus Hummel in Dresden.

1 Exem-

1 Exemplar Herr Kammermusik. Richter in Dresden.
1 —— Herr Oboist Zeinert in Dresden.
1 —— Herr Ihle, Musikus in Dresden.
7 —— nach Wien.
3 —— nach Stuttgard.
2 —— nach Cöthen.
1 —— Herr Pfarr Roß in Großen-Hettstedt.
5 —— nach Manheim.
1 —— Herr Hofmusikus Voigt in Rudolstadt.
1 —— Herr Pagenhofmeister Klimm in Rudolstadt.
1 —— Herr Hofmusikus Gebel in Rudolstadt.
1 —— nach Eisenach.
2 —— nach Darmstadt.
1 —— Herr Hof-Trompeter Mönch in Rudolstadt.
1 —— Herr M. Schmidt in ——
2 —— nach Sondershausen.
1 —— Hr. Forstschreiber Merboth in Schwarzburg.
1 —— Herr Rühle, Musikus in Döbeln.
3 —— nach Augspurg.
1 —— Herr Görgel in Rudolstadt.
1 —— Herr Grose in Trachenau.
1 —— nach Frankfurt am Mayn.
2 —— nach Halberstadt.
1 —— Herr Cantor Reinhardt in Dörnfeld.
1 —— Herr Präfectus Heyland in Hannover.
1 —— Herr Amtscopist Röhlinger in Gehren.
4 —— nach München.
1 —— Hr. Amtsadjunct. Löber in Stollberg am Harz.
1 —— Herr Cantor Buch in Hemleben.
4 —— nach Bremen.
7 —— nach Hamburg.

Vor-



Vorrede.

Aus keiner andern Ursache, als um meine Leser auf den Standort zu führen, aus welchem sie die Absicht, die ich durch meinen Versuch zu erreichen suche, erkennen können, und darnach das Werk beurtheilen, unterhalte ich mich mit ihnen, ehe sie den Versuch lesen, in diesem Vorberichte. Ich könnte manches Ungewöhnliche entschuldigen; aber worzu Complimente? Was gut ist, empfiehlt sich durch sich selbst, was nicht gelungen ist, wird durch keine Empfehlung besser.

besser. Wenn ich z. B. den Begriff der Harmonie auf eine ungewöhnliche Art bestimme, mag es doch seyn, daß mancher dabey den Kopf schüttele, dennoch bleiben diesem Begriffe die Vortheile, die er hat, und rechtfertigen ihn über lang oder kurz auch bey demjenigen, dem er anfangs nicht gefallen wollte. Jene Fragen, ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entstehe, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, können schicklicher und weniger ohne Verwirrung durch nichts entschieden werden, als durch diesen Begriff. Jedoch nicht dergleichen Puncte, noch weniger eine gänzliche Umformung der gewöhnlichsten Art, die Setzkunst zu lehren, oder eine Menge neuer zu den alten gehäufter Regeln sollen das Verdienst meines Versuches bestimmen. Nein! Sondern ich suche eine gewisse Lücke auszufüllen, die sich in den Anweisungen zur Setzkunst da äussert, wenn der angehende Setzer anfangen soll, einen festen Gesang harmonisch zu begleiten, und über

welche

welche sich vielleicht oft der Lehrer selbst, öfterer aber lernende beklagen. Das ist der Mittelpunct meiner Absicht, der Standort, aus welchem man meinen Versuch beurtheilen muß. Sollte ich wohl nöthig haben, die historische Wahrheit des Mangels, von welchem ich rede und den dieser Versuch ersetzen soll, zu bestätigen? Wer ist in der Unterrichtungsgeschichte der Setzkunst so unerfahren, daß er leugnen sollte, daß der Anfänger, wenn er die Intervalle, ihre Verbindung zu Accorden, ihre Fortbewegung, und die gewöhnlichen Regeln, die man zu der Verfertigung eines Contrapunctes zu geben pflegt, studiert hat, nun bey den mehresten zu setzenden Noten in Zweifel und Ungewisheit steht, ob er den rechten Ton treffe oder nicht? Ich behaupte es aus eigner und fremder Erfahrung, daß die Anfänger mehr durch lange Uebung und durch die öftern Correcturen des Lehrers, als durch die Vollständigkeit der Lehrart die Gewisheit erlangt haben, daß ihre gearbeiteten Contrapuncte auch ih-

re
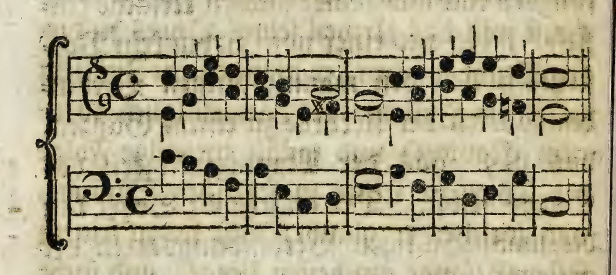
re innere *) Richtigkeit haben. Warum sollte denn diese innere Richtigkeit mehr das Werk des Fleißes als der Lehrart seyn? Zwar sollte man glauben, dem Anfänger, wenn er die genannten Gegenstände der Composition studiert hat, müsse es leicht fallen, einen festen Gesang mit einer oder zwey Stimmen zu begleiten; aber die Erfahrung, ich sage es noch einmal, lehrt das Gegentheil, bestätigt die Ungewisheit, in welcher er sich befindet. Woher nun diese Ungewisheit? Der angehende Setzer kennt

*) Unter der äusserlichen Richtigkeit eines Contrapunctes verstehe ich die Richtigkeit der Folge der gebrauchten Accorde und ihrer Sitze mit der fehlerfreyen Fortbewegung der Intervalle verbunden. Innere Richtigkeit aber hat ein solcher Satz, wenn die Accorde und die Folge derselben auch der Natur der Tonart gemäs gewählt und verbunden sind. Daß unter diesen beyden Arten der Richtigkeit ein Unterschied sey, wird man sogleich in der Folge sehen.

kennt nicht nur die Accorde, sondern auch die Sitze derselben: Warum muß er es bey aller dieser Kenntniß noch auf ein gewisses Ertappen des rechten Tones ankommen lassen? Warum soll er nur durch Correcturen klug werden? Warum der Uebung allein zu danken haben, was die Theorie erschöpfen und die Uebung zur Fertigkeit ausbilden sollte? Kurz, woher die Ungewisheit? Diese Ungewisheit des Anfängers kan aus keiner andern Ursache entstehen, als aus einer noch zu dunkeln Vorstellung von den mannigfaltigen Verbindungsarten der Accorde zu einem Ganzen, das ist, aus der Mannigfaltigkeit des Satzes selbst. Der angehende Setzer kan die mannigfaltigen Verbindungsarten der Accorde nicht auflösen, nicht auf einzelne Fälle zurück führen. Selbst die Kenntniß der Accorde und ihrer Sitze, trägt unter diesen Umständen das ihre zu seiner Verwirrung bey. Diese lehrt ihn, daß, wenn er z. E. einen festen Gesang in der harten Tonart c mit einer Grundstimme begleiten

 soll,

soll, daß, sage ich, der Ton d z. B. eben sowohl mit seiner Quinte, oder Terz, als auch mit seiner Sexte oder Octave in Verbindung gebracht werden kan; er kennt keine Regel, keine Maxime, welche ihn unter diesen Tönen den unter allen vorhandenen Umständen passensten treffen lehre, und, wenn er nun z. B. den ersten Theil des bekannten Kirchengesanges folgender Gestalt begleitet,



hat er nicht alle ihm vorgeschriebene Regeln beobachtet? Und dennoch kan ein gesundes Ohr mit dieser Setzart nicht zufrieden seyn. — Der Lehrer corrigirt. — Aber welche Regeln, welche Maximen lehren den Anfänger die verbesserten Unschicklichkeiten

ten *) vermeiden. Er sieht ein, daß seine Sätze ohngeachtet aller seiner angewendeten Mühe, alle Regeln zu befolgen, dennoch nicht fehlerfrey sind; er sucht also ein gewisses Etwas, welches er nicht kennt, eine gewisse Stütze, an die er sich halten könne, um es in der Folge besser zu machen, um mehr Gewisheit zu erlangen. Hier entsteht nun oft (zumal bey nicht allzugenauer Aufmerksamkeit des Lehrers) ein neues Uebel. Der Anfänger der Setzkunst will das Urtheil seines Ohres zu dieser Stütze machen, er nimmt seine Zuflucht zu einem Instrumente (gemeiniglich zu einem Claviere) und wählt diejenige Folge der Töne zu seiner zu setzenden Stimme, von welcher er glaubt, daß sie zu seinem festen Gesange am besten klinge, und sucht gleichsam jeden zu setzenden Ton erst aus dem Instrumente heraus. Ohne zu geden-

*) Aus den §. 203. wird man sich erklären können, warum das Gefühl mit dieser Setzart nicht zufrieden ist.

ken, wie oft den Anfänger das Ohr, zumal bey seiner eignen Arbeit betrüge, ohne aller der noch weit üblern Folgen, den Geschmack betreffend, zu gedenken, bildet er sich durch dieses Verfahren zu einen so genannten Fingercomponisten, der oft nach langer Uebung nicht im Stande ist, nur eine Füllstimme zu setzen, ohne sich eines Instrumentes dabey zu bedienen. Diese angezeigte Ungewisheit eines Anfängers bey den ersten Uebungen des Contrapunctes, kan sie nun wohl aus etwas anders entstehen, als daraus; daß er zwar alle die einzelnen Verbindungen der Töne zu Accorden kennt, aus welchen ein Ganzes zusammen gewebt ist, die Zusammenverbindung dieser Theile aber ihm zu mannigfaltig ist, als daß er sich eine deutliche Vorstellung von derselben machen könnte, ihn vielmehr verwirrt? Der Sprung von den einfachsten Theilen des Satzes, das ist, von den Accorden bis zur ganzen Mannigfaltigkeit desselben ist für ihn zu groß, er weiß die Lücke nicht auszufüllen. Ich

schmeichle

schmeichle mir, daß die im ersten Kapitel des zweyten Abschnittes der zweyten Abtheilung enthaltene Auflösung der Mannigfaltigkeit des Satzes, und die Zurückführung derselben auf fünf einzelne Setzarten die Eigenschaft haben werde, dem Anfänger den Contrapunct zu lehren, daß er nicht nöthig habe, es dabey auf ein ungewisses Ertappen der schicklichsten Töne bey Setzung einer Stimme ankommen zu lassen. Und sollte ich wohl eine nutzenlose, oder eine der Theorie der Setzkunst nachtheilige Beschäftigung unternommen haben, daß ich mein ganzes System so geformt habe, daß auch diese besondern Setzarten ihren Grund in der im ersten Abschnitte gezeigten Entstehungsart der Töne und Tonarten haben? Ich fürchte nicht. Und daraus muß mein geehrtester Leser bey der Entstehung der Tonarten die starke Abweichung von dem Rameauischen System, die sich in meinem Versuche auszeichnet, ableiten.

Endlich glaube ich, daß ich nicht nöthig hätte, Kennern der Setzkunst zu sa-

gen, daß ich in der Lehre von der Erzeugung der Harmonie und in der Lehre von der Fortbewegung der Intervalle, der Lehrart des um die Theorie der Setzkunst sich so verdient gemachten Herrn Marpurgs zwar gefolgt bin, und dessen Schriften zu meinen Nutzen verwendet habe, aber nicht ohne Abweichungen. Der kleinern Abweichungen nicht zu gedenken, sey es mir erlaubt, nur ein Wort von der Entstehungsart des Septimenaccordes zu sagen. Der Septimenaccord entsteht in diesem Versuche, ganz wider die gewöhnliche Theorie, durch Hinzuthun einer Terz unter dem verminderten Dreyklange. Ich will hier die Ursachen nicht alle anführen, die mich bewogen haben, ihn solcher Gestalt entstehen zu lassen. Man beantworte sich selbst folgende Fragen, so hat man alles dasjenige, was hierüber gedacht werden kan: 1) Wo findet man in der Natur der Töne und ihrer Verbindung, oder in der Natur der Tonart, den Grund durch Hinzuthun einer Terz über dem harmonischen Dreyklange

eine dissonirende Harmonie zu erhalten? 2) Ist es für die Theorie so ganz einerley, einen dissonirenden Accord aufwärts, die übrigen aber abwärts entstehen zu lassen, oder ist es besser, wenn sie alle nach einerley Grundsatze entstehen? 3) Ist es nicht besser, bey der Entstehungsart der vier- und mehrstimmigen dissonirenden Accorde einen Grund in der Natur und Entstehungsart der Töne zu haben, als gar keinen? Derjenige Grund, welchen Herr Marpurg in seinen Historisch-Kritischen Beyträgen, gleich zu Anfange des dritten Stücks des fünften Bandes für die Entstehungsart des Septimenaccordes durch Hinzufügung einer Terz über den harmonischen Dreyklang anführt, ist, wenn man dasjenige damit vergleicht, was er in dem vorher gehenden Stücke p. 131. sagt, so wenig eine Widerlegung der Entstehungsart meines Septimenaccordes, daß es ihn vielmehr begünstiget.

Nun

Nun überlasse ich alles dem Urtheile vernünftiger Tonkünstler. Für die Druckfehler würde ich bey meinen Lesern ein Entschuldigungscompliment machen, wenn ich mir nicht schmeichelte, daß, wenn irgend etwas, Correctheit meinen Versuch empfehlen werde.

Versuch

einer

Anleitung zur Composition.



Einleitung.

Ich schmeichle mir, daß es meinen Lesern nicht unangenehm seyn wird, wenn ich ihnen den Entwurf vorlege, nach welchem ich gearbeitet habe. Sie werden dadurch die gewöhnlichen Vortheile gewinnen, ich aber werde mir Gelegenheit machen können, zwischen der Harmonie und der Melodie eine Linie zu ziehen, und die Fragen, ob die Harmonie oder die Melodie eher sey, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, so zu beantworten, daß man sich bey der Entscheidung beruhigen kan.

In dem allgemeinen Begriffe der Tonkunst herrscht nichts dunkles, nichts unentschiedenes mehr. Selbst da, wo man alles auf die Nachahmung der Natur zurückführt, läßt man die Tonkunst ganz

der Empfindung. Und so ist es auch. Sie ist unter den schönen Künsten diejenige, die durch **Verbindung der Töne Empfindungen ausdrückt.**

Ich kan nicht umhin, hier, jedoch nur im Vorbeygehn, einen Versuch über den **lebendigen Ausdruck** in der Musik zu wagen. Die Quästion ist mit dem Begriffe der Tonkunst allzu nah verwand, und der gute Geschmack ist allzu sehr dabey interessirt, als daß ich fürchten sollte, meine Leser würden über die Digreßion unwillig werden. Was ist in der Tonkunst **lebendiger Ausdruck?** Was für einen Werth hat er? Das wesentlichste, was sich über diesen Gegenstand sagen läßt, könnte durch richtige Beantwortung dieser Fragen erschöpft werden. Ich gegenwärtig mache, wie gesagt, nur einen Versuch. Die erste Frage, oder die Bestimmung des Begriffs des lebendigen Ausdrucks in der Tonkunst, hat kleine Schwierigkeiten, und macht einen Umweg nothwendig. Jedoch wir kommen unvermerkt zurück. In der Dichtkunst hat sich die Critik seit langer Zeit auch mit dem lebendigen Ausdrucke beschäftigt, vielleicht oft mehr als der Dichter selbst. Dem aber sey wie ihm wolle, genug, in diesem Felde redet man nicht mehr Zweydeutigkeiten, wenn man dieses Kunstwort braucht. Hat der Dichter das Materiale seiner Sprache so gewählt, und

so geordnet, daß es dem Innern, dem, was die Logik das Formale nennt, entspricht, so erklärt die ganze Welt seinen Ausdruck für lebendigen Ausdruck. Der Dichter muß also, um sich dieses Verdienst zu erlangen, zu sanften Empfindungen sanfte Worte wählen, und sie auch so anordnen, daß auch ihre Verbindung den Character des Sanften hat. — Und so in der Tonkunst? Wenn das ist, so ist der lebendige Ausdruck, nicht wie der Dichtkunst, auch der Tonkunst etwas ungewöhnliches, sondern ihre gewöhnliche Sprache — Der Einwurf hat einigen Schein, aber er kam zu früh. Nur noch einen Schritt, und wir vereinigen uns. Wenn die Tonkunst sich mit der Dichtkunst vereinigt, wenn, um durch ein Beyspiel zu erklären, der Dichter den Zustand seiner Seele, da er zwischen Furcht und zwischen Hoffnung schwebt, schildert, unter Donner und Bliz auf dem ungestümmen Meere im Nachen herumtreibt, und die Tonkunst unterstüzt diese Bilder des Dichters, so weit es in ihrer Gewalt steht, durch ein gewisses Schwanken, durch ein gewisses ungestümmes anhaltendes Braußen, u. d. gl., so ist ihr Ausdruck lebendig. Und wer erkennet nicht aus diesem Beyspiele, daß auch in der Tonkunst der lebendige Ausdruck nicht die gewöhnliche Sprache, sondern eine besondere Art ist, und mit dem, was er in der Poesie ist, * zum wenigsten die größte

Aehnlichkeit hat? Ich will darum nur noch einige Augenblicke von dem Werthe desselbigen reden. Man müßte gegen den guten Geschmack gleichgültig seyn, wenn man die Quästion ungeprüft lassen könnte. Man erwäge also die erstaunliche Schwierigkeit, ja, wenn von einer vollkommnen Aehnlichkeit die Rede ist, die Unmöglichkeit, und überdies die eigenthümliche Würkung des noch möglichen lebendigen Ausdruckes, und urtheile. Daß unser lebendiger Ausdruck des Dichters Figuren unterstützen und ihre Absicht begünstigen kan, das ist ausser Zweifel, und folglich wird er in einem solchen Falle nicht zur Unzeit gebraucht seyn, nicht zu tadeln seyn, wenn er nur die übrigen Eigenschafften, die er, um schön zu seyn, aus andern Gesichtspuncten betrachtet, haben muß, auch hat. Dennoch ist er selbst in einem solchen Falle nicht nothwendig. Allerdings kan die Tonkunst das Gefühl, welches die schlagende Nachtigall im Thale in der Seele des Dichters erweckte, vollkommen ausdrücken, ohne sich des lebendigen Ausdruckes zu bedienen. Und wenn er der lebendige Ausdruck, nicht ein Bild, eine Figur, unterstüzt, wenn er nur das Amt des Wörterbuchs verwaltet, so ist er ein Fehler, ein großer Fehler.

Ich brauche nun den oben angesezten Begriff der Tonkunst zu meiner Absicht, und entwickle mit der möglichsten Kürze den Plan meines Werkes.

Wird

Wird die Kunst, durch Verbindung der Töne Empfindungen auszudrücken, nur aus dem Vortrage der Werke der Kunst erkannt, oder, damit ich deutlicher werde, redet man von der Fertigkeit, von der Geschicklichkeit, ein Tonstück durch Stimme oder Instrument vorzutragen, so redet man von der **ausübenden Tonkunst.** Diese ist der Gegenstand meines Werkes nicht. Die Fertigkeit, die Töne so zu verbinden, daß sie geschickt sind, Empfindungen auszudrücken, und daß folglich dadurch ein Tonstück entsteht, diese ist mein Gegenstand; man nennet sie **Composition, Kunst zu Componiren,** auch **theoretische Tonkunst,** auch **Setzkunst.** Sie kan, wie alle Wissenschaften, **subjectivisch und objectivisch** betrachtet werden. In dem ersten Falle ist sie Fertigkeit des Geistes, in dem zweyten Inbegriff der Theorie.

Die Setzkunst verbindet, um ein Tonstück zu zeugen, die Töne entweder in einer Reihe oder nicht; in dem ersten Falle entweder in einer nacheinander hörbaren, oder in einer zusammen hörbaren Reihe. Solchemnach giebt es drey verschiedene Verbindungsarten der Töne, die erste, wo die Töne, nicht in einer Reihe verbunden, bearbeitet werden, und diese wird **Harmonie,** *) Ein-

*) Ich wollte dieses Kunstwort hier ganz verwer- fen,

fache **Harmonie** genannt, die zweyte, wo sie in einer nach einander hörbaren Reihe verbunden werden, und diese wird **Melodie** genannt, die dritte, in einer zusammen hörbaren Reihe, und diese nennet man **Contrapunct**, **Satz**, oder **begleitende Harmonie**.

Hier muß ich, eh ich meinen Plan verfolge, einige Augenblicke stehen bleiben, und versuchen, ob mir das gelingt, was ich oben versprochen habe. Man hat sich in den Streitigkeiten über den wesentlichen Unterschied der Melodie und der Harmonie fast immer verloren, immer verwirrt; und wer wundert sich darüber? Die Begriffe waren unter einander geworfen. Die Melodie behauptete, troß allen, die es nicht merken wollten, ihr Recht, und behauptet es ewig, das Recht, die Töne nur als Ausdrücke der Empfindung zu bearbeiten, alles, was diese Theorie in sich enthält, Rhythmus, Tact, u. d. gl., ist ein Argument dafür; der Contrapunct behauptete den Character der Harmonie ohne Wiederspruch, und zwar auf die glänzendste Art; nun entdeckte aber die Setzkunst noch ein großes Feld, Gegenstände, die einfacher sind, als die Objecte der Melodie und der begleitenden

fen, und ein neues wählen, aber ich behielt es, um desto deutlicher zeigen zu können, wo man sich oft verloren hat.

tenden Harmonie, und die vor beyde vorausgesezt werden müssen, sie nannte die Verbindung der Töne auch hier Harmonie, aber die Idee des harmonischen Contrapuncts war zu stark, zu glänzend, und verdrängte jene ganz, und daher kam es, daß man sich oft in einem Zirkel herum drehte. Doch genug! Mir liegt nur daran, daß die Begriffe, wie ich sie so eben bestimmt habe, sich bestätigen, und ich berufe mich auf die Theorie. — Die Fragen, ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entstehe, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, sind nunmehr entschieden, sind aufgeklärt. Denn was kan in einem Tonstücke eher entstehen als die einfache Harmonie? Und wie kan ich die Auflösung eines Tonstücks für vollendet halten, wenn ich nicht bis auf die einfache Harmonie zurück gegangen bin? —

Ich sehe also drey Hauptpuncte vor mir, auf welche alles gebracht werden kan, was zu der allgemeinen Theorie der Setzkunst gehört, und diese drey Hauptpuncte, die einfache Harmonie, die Melodie, der Contrapunct oder der Satz, sind die drey Haupttheile meines Werkes, die ich so geordnet habe, daß ich den Contrapunct unmittelbar auf die einfache Harmonie folgen lasse, beyde in dem ersten Theile vortrage, und der Melodie den zweyten Theil widme.

Der erste Theil enthält demnach zwey Abtheilungen, in der ersten handle ich von der harmonischen Verbindung der Töne an und für sich, und in der zweyten vom Contrapuncte.

Die erste Abtheilung enthält also die Art und Weise wie Töne an und für sich betrachtet harmonisch verbunden werden können. Bevor wir können Töne verbinden lernen, müssen wir erst untersuchen, wie sie beschaffen seyn müssen, wenn sie unter einander verbindungsfähig seyn sollen, wodurch ihre Größe bestimmt wird, wie sie zu Tonarten und Tonleitern entstehen, und wie die Stufen dieser Tonleitern sowohl in Ansehung ihrer Entfernung von einander, als auch in Ansehung ihrer Würkung mit einander verglichen werden. Dieses wird der Gegenstand des ersten Abschnittes seyn.

Die Verbindung der Töne zu einzelnen Theilen oder Accorden, das ist, die Erzeugung der Harmonie, wird den Inhalt des zweyten Abschnittes ausmachen. Im ersten Capitel handle ich von der Entstehungsart der consonirenden, im zweyten von der Entstehungsart der dißonirenden Accorde, und die Zeichen, deren man sich bedienet, um diese harmonischen Verbindungen der Töne bey einer Grundstimme vorstellig zu machen, werden der Inhalt des dritten Capitels seyn.

Der

Der Fortgang der Intervalle eines Accordes zu den Intervallen eines andern Accordes sezt gewiße, theils auf Vernunft und Erfahrung, theils aber auch auf eingeführte Gewohnheit sich gründende Regeln voraus, deren Beobachtung man die Reinigkeit des Satzes zu nennen pflegt, und diese ist der Gegenstand des dritten Abschnittes.

Die zweyte Abtheilung enthält die Art und Weise, wie eine Melodie harmonisch begleitet, das ist, wie eine Melodie mit mehrern Melodien harmonisch vereiniget wird. Die Art und Weise dieser Vereinigung pflegt man den Contrapunct zu nennen.

In dem ersten Abschnitte will ich einige, bey Verfertigung eines Contrapunctes nöthige allgemeine Regeln und Maximen vorausschicken. Der zweyte Abschnitt wird die harmonische Vereinigung zweyer Stimmen, oder den zweystimmigen Satz, der dritte und vierte Abschnitt aber den drey- und vierstimmigen Satz zum Gegenstande haben.

Der zweyte Theil enthält nun die Lehre von der Melodie. Hier wollen wir eine Reihe Töne so ordnen lernen, daß sie, mit mehrern Melodien verbunden, ein Ganzes ausmachen, durch welches beym Vortrage desselben Empfindungen hervorgebracht werden sollen.

Soll dieses Ganze schön, und der Absicht der Kunst gemäs seyn, so muß es, so wie jeder Gegenstand,

genstand, dem man Schönheit zueignet, 1) mannigfaltige schöne Theile haben, 2) müssen diese mannigfaltigen schönen Theile mit der Absicht des Ganzen übereinstimmen, und 3) müssen sie auch nach einer der Absicht des Ganzen gemässen Ordnung verbunden seyn.

Die Mannigfaltigkeit der Theile, aus welchen ein Tonstück besteht, kan man sowohl ihrer innern, als auch ihrer äusserlichen Beschaffenheit nach betrachten. Betrachten wir diese Theile ihrer innern Beschaffenheit nach, oder so, wie sie an und für sich schön, und gegen einander gehalten mannigfaltig sind, so ist es das Genie, vom Geschmack unterstüzt, welches diese Theile so erfindet und wählt, daß sie schön, und gegen einander gehalten mannigfaltig sind. Hierüber Regeln zu geben, nach welchen man die Schönheit und Mannigfaltigkeit derselben beurtheilt, ist eigentlich gar nicht der Gegenstand der Lehre von der Melodie, in welcher wir nur die äusserliche Form derselben betrachten müssen. Sehen wir aber auf die Mannigfaltigkeit dieser Theile nach ihrer äusserlichen Beschaffenheit, so können wir sie betrachten

1) in Ansehung der Verschiedenheit ihrer Figuren,
2) in Ansehung der Verschiedenheit ihrer Endigungen, und

3) in

3) in Ansehung der Modulation überhaupt, das ist, in Ansehung der Tonführung.

Betrachten wir die innere Uebereinstimmung dieser Theile, wie sie, ohne Widerspruch zu enthalten, zusammen verbunden werden können, und zu der Absicht des Ganzen geschickt sind, so ist dieses wieder der Gegenstand des Geschmacks, der sie so wählt, daß sie die angezeigte Eigenschaft haben. Sehen wir aber auf die äusserliche Uebereinstimmung derselben, so kan diese bestehen

1) in der Uebereinstimmung dieser Theile in Rücksicht des Umfangs der Tacte, die jeder dieser Theile einnimmt, das ist, in der Uebereinstimmung des Rhythmus, und

2) in der Uebereinstimmung der Figuren der Noten und ihres Tacktgewichts.

Ehe die Uebereinstimmung dieser Theile in Ansehung der Anzahl der Tacte bestimmt werden kan, müssen wir uns erst den Tact selbst, und dessen verschiedene Eintheilungen bekannt machen.

Betrachten wir endlich die Ordnung, nach welcher diese Theile an und für sich betrachtet verbunden werden können, so haben wir zu sehen

1) auf die Ordnung derselben in Ansehung ihrer Interpunction oder Endigungen, das ist auf die Tonordnung,

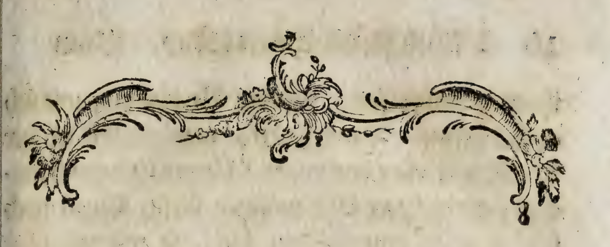
2) auf

2) auf die Ordnung derselben in Ansehung des Rhythmus, oder auf die Tactordnung, und

3) auf die Ordnung derselben, in Ansehung der Modulation, insbesondere betrachtet, das ist, auf die Tonwanderung.

Dieses ist der Inhalt der Lehre von der Harmonie und Melodie überhaupt, oder so, wie sich beyde auf jede Arten der Tonstücke anwenden lassen. Allein es bleibt noch verschiedenes, welches zum Umfange der Lehre von der Composition gehört, übrig, z. B. Bemerkungen über die Einrichtung eines jeden Tonstücks insbesondere, Bemerkungen über die Verschiedenheit der harmonischen Begleitung eines zärtlichen, eines traurigen oder feurigen Gesanges, die Kenntniß der gebräuchlichsten musikalischen Instrumente, der Umfang ihrer Töne, ihre Applicaturen, und die daraus zu erklärenden Bemerkungen bey Setzung ihrer Stimmen, und dergleichen Gegenstände mehr, welche, wie überhaupt verschiedene Regeln der schönen Wissenschaften, näher auf die Composition angewendet, vielleicht nach geneigter Aufnahme des ersten und zweyten Theils, den Gegenstand eines dritten, unter dem Titel eines Anhangs in abgebrochnen Stücken ausmachen könnten.

Erste



Erste Abtheilung.
Von der Art und Weise wie Töne an und für sich betrachtet harmonisch verbunden werden.

Erster Abschnitt.
Von den Tönen und Tonarten überhaupt.

Erstes Kapitel.
Von dem Ursprunge der Töne und Tonarten.

§. 1.

Die Tonkunst, um Empfindungen, ihren Gegenstand, auszudrücken, und zu erwecken, bedient sich verschiedener Töne, die in einer gewissen Art von Verwandschaft stehen, vermöge welcher sie unter einander melodisch und harmonisch verbunden werden können, und zugleich alle andere noch mögliche Klänge, die nicht mit ihnen

ihnen verwand sind, von der Verbindung mit sich ausschliessen. Denn gesezt, man wollte in der Musik von allen denjenigen Klängen Gebrauch machen, welche das Ohr zwischen diesen Tönen noch sehr deutlich unterscheiden kan, so würden diese Klänge nicht mit in die Art der Verwandschaft gebracht werden können, welche zu der Verbindung derselben nothwendig ist, das ist, sie würden keinen Grund enthalten, nach welchem sie unter einander verbunden werden können.

§. 2.

Die Verschiedenheit dieser Töne, und die Verwandschaft derselben, nach welcher sie sich unter einander verbinden lassen, gründet sich auf ihre Entstehungsart aus einem gemeinschaftlichen Grundtone, welcher allen Tönen, die mit ihm in Verbindung oder Verwandschaft stehen sollen, nach den Gesetzen der Natur des Klanges, denjenigen Grad der Höhe und Tiefe bestimmt, der zu dieser Absicht erfordert wird. Der bestimmte Grad der Höhe und Tiefe dieser Töne, der von ihrem gemeinschaftlichen Grundtone abhängt, wird eine **Tonart** genennet.

§. 3.

In der Natur wird die Verschiedenheit der Klänge, in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe überhaupt,

haupt, durch zwey Hülfsmittel bewürkt; und die in der Musik gebräuchlichen Töne und Tonarten sind so beschaffen, daß sie durch eben diese Hülfsmittel aus einem einzigen Klange hergeleitet werden können.

§. 4.

Das erste Hülfsmittel, wodurch die Natur eine Verschiedenheit des Klanges bewürkt, und Gelegenheit giebt, den Ursprung der Töne und Tonarten aus einem Klange herzuleiten, besteht darinn, daß sie den klingenden Körpern verschiedene Grössen ertheilt. Will man daher aus einem einzigen Klange verschiedene, ihrer Höhe und Tiefe nach, bestimmte Töne herleiten, so muß man den Körper, der den Klang hervorbringt, in verschiedene bestimmte Grössen theilen.

Das zweyte Hülfsmittel besteht in dem Mitklingen, oder in der Mitwürkung gewisser Töne, welche erfolgt, sobald diesen Tönen durch einen klingenden Körper Gelegenheit zum Mitklingen gegeben wird.

Bevor ich diese Hülfsmittel zu meiner Absicht anwende, will ich erst die Beschaffenheit derselben aus einigen physikalischen Erfahrungen, die Natur des Klanges betreffend, bekannt machen, und hernach zeigen, wie die Töne und Tonarten, durch diese auf die Natur des Klanges sich gründende Hülfsmittel entspringen.

§. 5.

Das erste Hülfsmittel beruht auf folgender Erfahrung: Wenn ein elastischer Körper, und die ihn umgebenden Lufttheile, eine zitternde Bewegung zu machen, veranlaßet werden, so entsteht ein Schall oder Klang.

Dieser Klang ist in eben der Proportion tiefer oder höher, je nachdem die Erzitterung des Körpers langsamer oder geschwinder geschieht.

Ein grösserer Körper erzittert langsamer, als ein kleinerer, und zwar so, daß die Größe des Körpers und die Geschwindigkeit seiner zitternden Bewegung in Proportion sind.

Hieraus folgt 1) daß die Grösse eines klingenden Körpers, die Geschwindigkeit der zitternden Bewegung desselben, und der Ton, den dieser Körper bewürkt, unter einander eine vollkommne Proportion haben müssen; und 2) daß, wenn man einem klingenden Körper einen Theil seiner Grösse benimmt, durch diese Verminderung des Körpers auch ein Ton erzeuget werden müsse, der in eben der Proportion höher ist, in welcher man den Körper vermindert hat.

Auf diese Erfahrung gründet sich diejenige Wissenschaft, in welcher man nach dem Verhältniß der Größe der klingenden Körper das Verhältniß der Töne gegen einander bestimmt, und die man die Rationalrechnung nennet.

§. 6.

§. 6.

Das zweyte Hülfsmittel, durch welches in der Natur eine Verschiedenheit der Klänge, in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, bewürket wird, gründet sich auf folgende Erfahrung.

Wenn man einen Körper, der vorzüglich geschickt ist, einen Ton hervor zu bringen, z. B. die Saite eines Instrumentes, in Bewegung sezt, so wird nicht nur derjenige Ton entstehen, welchen diese Saite ihrer Größe und Spannung, oder der Geschwindigkeit ihrer zitternden Bewegung gemäß, verursacht, sondern man wird auch finden, daß dieser Ton eine Eigenschaft besitze, vermöge welcher er im Stande ist, entweder gewisse andere Töne mit sich zugleich hören zu lassen, oder eben diese Töne in andern Körpern zum Mitklingen zu bewegen, so bald ihm Gelegenheit darzu gegeben wird. Daher trifft sichs oft, wenn in einem Zimmer ein gewisser Ton eines Instrumentes angegeben wird, daß ein andrer sich daselbst befindlicher Körper, z. B. ein Glas, oder die Saite eines andern Instrumentes, sehr vernehmlich mitklingt. Weil aber das Mitklingen dieser Körper nicht erfolgt, so bald ein andrer Ton des Instrumentes angegeben wird, so folgt hieraus, daß ein Ton die Eigenschaft habe, nur gewisse Töne zum Mitklingen zu bewegen.

Diese mitklingenden Töne haben mit dem auf einem Instrumente angegebenen Tone entweder einerley Höhe und Tiefe, oder sie sind von dem angegebenen Tone verschieden.
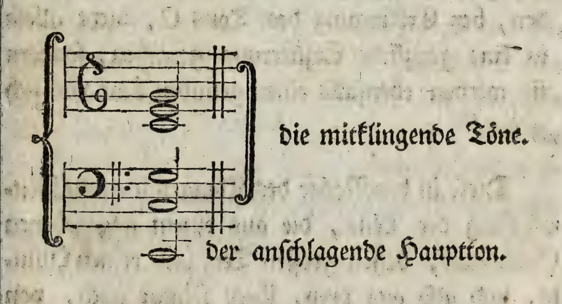
Im ersten Falle läßt sich das Mitklingen derselben aus dem vorigen §. erklären, wenn man nemlich dabey von einerley Würkung auf einerley Ursache schließt. Denn zwey, ihrer Höhe und Tiefe nach, einander gleiche Töne setzen zwey Körper voraus, die in gleiche Geschwindigkeit der Erzitterung gesezt worden sind. Wird nun einer dieser Körper mit den ihn umgebenden Lufttheilen eine zitternde Bewegung zu machen veranlasset, und dadurch ein Ton hervorgebracht, so müssen diese bewegten Lufttheile unter andern auch an denjenigen Körper anstossen, welcher der nemlichen Geschwindigkeit der Erzitterung fähig, und also vermögend ist, an derselben Antheil zu nehmen. Die Ursache des Klanges ist daher bey einem solchen mitklingenden Körper vorhanden, und folglich muß auch die Würkung, oder der Klang selbst erfolgen.

Der zweyte Fall erklärt sich nun von selbst. Die Ursache des Mitklingens überhaupt ist die nemliche, die in dem ersten Falle Statt fand, und die sich auf den 5ten §. gründet. Die Ursache aber der Verschiedenheit der mitklingenden Töne ist in

der verschiedenen Größe der klingenden Körper, oder in der verschiednen Geschwindigkeit der Erzitterung, oder in beyden zugleich zu suchen.

Diejenigen Töne, welche ein angegebener Ton mit sich zugleich hören zu lassen, oder in andern Körpern mitklingend zu machen, die Eigenschaft hat, lernen wir in folgender Erfahrung kennen, auf welche sich das bekannte rameauische System gründet, und die Herr Marpurg in seinen Anmerkungen über Sorgens Compendium harmonicum, Cap. 1. §. 6. auf folgende Art bekannt macht.

„Wenn man einen klingenden Körper in Be„wegung setzet: (heißt es daselbst) so wird man „mit seinem Haupttone, den wir C nennen folgen„de Töne gelinde mittönen hören„ als



„Diese Erfahrung läßt sich auf den dickern Sei„ten eines jeden Justruments, besonders auf ei-

„nem Contraviolon, und zwar bey stiller Nacht-
„zeit, sehr fühlbar machen, allwo ein nur wenig
„geübtes Ohr diese Töne, und hierunter vorzüg-
„lich die Terz und Quinte des angegebenen Tons mit
„geringer Mühe unterscheiden wird. Wer diese
„Erfahrung in Zweifel ziehen will, der beliebe sich
„zu errinnern, daß eine Mixturpfeiffe aus der Or-
„gel, ob sie gleich die Octave, Quinte und große
„Terz zu gleicher Zeit hören läßt, nichts desto weni-
„ger nur ein einziger Ton zu seyn scheinet, und
„auch nur einen herrschenden Ton ins Ohr brin-
„get. Will man seinen Ohren nicht trauen: so
„nehme man seine Augen, und mit denen noch
„einmal die Ohren, auf folgende Art zu Hülfe.
„Man stimme mit dem klingenden Körper C fünf
„andere Körper dergestalt überein, daß sie die an-
„gezeigten Töne machen. Diese fünf Körper wer-
„den, bey Erklingung des Tons C, nicht allein
„in eine gänzliche Erzitterung gerathen, sondern
„sie werden ebenfalls einen gelinden Laut von sich
„geben."

Diese in der Natur des Klanges liegende Mit-
würkung der Töne, die aus einem angegebenen
Grundtone, dessen großen Terz und reinen Quin-
te, und also aus drey, ihrer Natur nach, von
einander verschiedenen Tönen besteht, nennet man
den **harten harmonischen Dreyklang.**

Anmer-

Anmerkung.

Daß sich in dieser mitklingenden Zusammenstimmung des angegebenen Grundtones und der fünf Töne, die er mit sich zugleich hören läßt, nur drey ihrer Natur nach von einander verschiedene Töne befinden, wird uns der folgende 8te §. lehren.

§. 7.

Wir haben nun die beyden Hülfsmittel kennen gelernt, wodurch in der Natur eine Verschiedenheit des Klanges in Ansehung der Höhe und Tiefe bewürkt wird. Diese Hülfsmittel liegen, wie wir gesehen haben, beyde in der Natur des Klanges selbst, daher wollen wir auch beyde mit einander verbinden, und versuchen, ob wir vermittelst derselben die in der Musik gebräuchlichen Töne und Tonarten aus einem einzigen Klange auf eine solche Art herleiten können, daß wir aus der Entstehungsart derselben einsehen lernen, wie eine Melodie den Grund ihrer Harmonie in sich enthalte, oder, daß sie uns die Regeln und Maximen an die Hand gebe, nach welchen wir eine Melodie harmonisch begleiten müssen.

§. 8.

Die Theilung desjenigen Körpers, durch welchen der Klang hervorgebracht wird, ist das erste

Hülfsmittel, wodurch ich die in der Musik brauchbaren Töne und Tonarten aus einem einzigen Klange herzuleiten mich bemühen will.

Der klingende Körper, den wir theilen wollen, soll die tiefste Saite eines Violoncells seyn. Der Ton, welchen diese Saite bewürkt, wird mit C bezeichnet.

Theilt man nun diese Saite in zwey gleiche Theile, und sezt den Finger auf den Punct der Theilung, damit ein jeder Theil bey Berührung desselben vor sich selbst erzittern kan, so entstehen zwey Körper von einerley Größe, deren jeder (§. 5.) einer zitternden Bewegung fähig seyn muß, die noch einmal so geschwinde, als die zitternde Bewegung der ganzen Saite ist. Und weil die Größe des Körpers gegen die Geschwindigkeit seiner Erzitterung sich verhält wie die Geschwindigkeit der Erzitterung gegen den daraus entstehenden Ton, so muß nothwendig der Ton, welcher von einem dieser Theile hervorgebracht wird, noch einmal so hoch seyn, als derjenige Ton ist, den die ganze Saite bewürket.

Allein der bestimmte Grad der Höhe und Tiefe eines solchen durch diese Theilung hervor gebrachten Tones ist von dem bestimmten Grade der Höhe und Tiefe des Tones der ganzen Saite, seiner Natur nach, nicht verschieden; denn diese beyden Töne,

Töne, die durch die Theilung der Saite C in zwey gleiche Theile entstehen, verhalten sich gegen einander wie 1 : 1, und daher eben so, wie sich der Ton der ganzen Saite gegen sich selbst verhält, das ist, ein solcher durch diese Theilung gefundener Ton ist, seiner innern Beschaffenheit nach, dem Tone der ganzen Saite gleich, und der Unterschied der Höhe und Tiefe dieser beyden Töne macht keinen wesentlichen Unterschied derselben aus, sondern der durch diese Theilung entstandene Ton ist nichts anders als der Ton der ganzen Saite in einer verminderten Größe. Daher bezeichnet man auch den bestimmten Grad der Höhe und Tiefe des durch diese Theilung gefundenen Tones mit dem nemlichen Zeichen, womit man den Ton der ganzen Saite kennbar macht, und nennet ihn wieder c, oder die Octave des Tons der ganzen Saite, weil sich zwischen diesen beyden Tönen noch sechs andere entwickeln, die ihrer Natur nach von diesen verschieden sind.

Dieses angezeigte Verhältniß eines Tones mit seiner Octave muß nothwendig der Grund seyn, warum ausser den Grenzen derselben keine Töne vorhanden sind, die ihrer Natur nach von denjenigen verschieden wären, die sich zwischen diesen Grenzen befinden, und deren Ursprung wir noch untersuchen müssen; denn alle diejenigen Töne, die sich ausserhalb dem Raume einer Octave befinden, ha-

ben jederzeit innerhalb dem Raume derselben einen Ton, mit dem sie in einem eben so gleichen Verhältnisse stehen, als der Ton der Saite c mit seiner Octave, oder, mit andern Worten, alle Töne ausserhalb dem Raume einer Octave sind die nemlichen Töne, die sich in dem Raume derselben befinden, in einer andern Größe. Daher kömmt es auch, daß man eine Melodie octavenweis höher oder tiefer spielen kan, ohne daß man genöthiget wäre, einen oder den andern Ton zu modificiren, und ohne daß dadurch das Verhältniß ihrer Töne, welches sie unter einander haben, verändert wird.

Durch die Theilung der Saite C in zwey gleiche Theile, entsteht also ein Ton, der zwar in Ansehung der Größe, aber nicht seiner Natur nach von dem Tone der ganzen Saite verschieden ist. Die Natur gab gleichsam der Kunst hierdurch Gelegenheit, sich einen weitern Umfang der Höhe und Tiefe für Töne, die unter sich gleich sind, zu verschaffen.

§. 9.

Theilt man die ganze Saite C in drey gleiche Theile, und sezt den Finger auf den Punct des dritten Theils, damit bey Berührung derselben nur zwey Theile ihrer ganzen Länge erzittern, so wird ein Ton entstehen, der von dem Tone der ganzen Saite, seiner Natur nach, verschieden ist.

Den

Den bestimmten Grad der Höhe und Tiefe dieses Tones bezeichnet man, so lange die ganze Saite c heißt, mit dem Buchstaben g.

§. 10.

Wird die ganze Saite C in vier gleiche Theile getheilet, und durch das Aufsetzen des Fingers der vierte Theil derselben bedeckt, damit bey Berührung der Saite nur drey Theile erzittern, so wird ein Ton entstehen, dessen bestimmten Grad der Höhe und Tiefe man (gegen den Ton der ganzen Saite c) mit f zu bezeichnen pflegt.

Erste Anmerkung.

Es entwickeln sich zwar bekannter maßen nach und nach auch die übrigen in der Musik gebräuchlichen Töne, wenn man fortfährt, die Saite C in kleinere Theile zu theilen; wir übergehen aber die übrigen Theilungen, weil die durch die ersten drey Theilungen erhaltenen Töne, wenn wir das zweyte Hülfsmittel damit verbinden, zu unserer Absicht hinreichend sind. Die übrigen Theilungen würden uns anjezt ohnedem zu weiter nichts dienlich seyn, als das Verhältniß der Töne gegen einander kennen zu lernen.

Zweyte

Zweyte Anmerkung.

Den Ton der ganzen Saite C, der den Grad der Höhe und Tiefe der übrigen Töne bestimmt, nennet man den **Grundton**, und die beyden Töne g und f, die durch die ersten Theilungen der Saite dieses Grundtones entstanden sind, will ich zum Unterschiede der noch übrigen Töne, und, um mich in der Folge zugleich kürzer ausdrücken zu können, **Haupttöne** nennen.

§. 11.

Bey Untersuchung des zweyten Hülfsmittels haben wir gefunden, daß ein Ton zwey von ihm verschiedene höhere Töne mitklingend bewürket; den bestimmten Grad der Höhe und Tiefe dieser beyden mitklingenden Töne eines angegebenen Tones bezeichnet man mit den Namen der **großen Terz** und **reinen Quinte** desselben.

Nehmen wir nun unsern Grundton C mit seinen beyden Haupttönen g und f vor uns, und betrachten diejenigen Töne, welche die Natur mit diesen Tönen mitklingend verbindet, so findet sichs, daß

mit dem Grundtone C die beyden Töne e und g,
mit dem Haupttone g = = = h und d, und
mit dem Haupttone f = = = a und c
erklingen.

Diesem=

Diesem nach erhalten wir sieben, ihrer Natur nach, von einander verschiedene Töne und in dem bestimmten Grade der Höhe und Tiefe dieser Töne gegen ihren gemeinschaftlichen Grundton C zugleich die **harte Tonart.** Stellet man diese Töne in den Bezirk einer Octave, und zwar so, wie sie ihrem Grundtone, ihrer Höhe und Tiefe nach, am nächsten sind, so entsteht folgende Reihe,

$$c\ d\ e\ f\ \left.\begin{matrix} g \\ g \end{matrix}\right\}\ a\ h\ —\ \left.\begin{matrix} c \\ c \end{matrix}\right\},$$

die man die **harte Tonleiter** nennet, und zugleich eine Folge von Tönen, die nicht durchgehends von einerley Größe sind, denn der Schritt von dem Grundtone oder der ersten Stufe zur zweyten, c — d, und von der zweyten zur dritten, d — e, ist größer, als der Schritt von der dritten Stufe e zur vierten f, und der Schritt von der vierten Stufe zur fünften, f — g, von der fünften zur sechsten, g — a, und von der sechsten zur siebenten, a — h, ist wieder größer als der Schritt von der siebenten zur achten, oder zur Octave des Grundtones, h — c. Die größern Stufen dieser Leiter pflegt man **ganze Töne**, und die kleinern **halbe Töne** zu nennen; daher besteht diese harte Tonleiter aus fünf ganzen und zwey halben Tönen, und der Sitz ihrer halben Töne, den die dritte Stufe zur vierten, und die siebente zur achten enthält, ist, nebst den

großen

großen Terzen, welche die sie bildenden Dreyklänge enthalten, das wesentliche Kennzeichen der harten Tonleiter.

Unter diesen Stufen zeichnet sich besonders die siebente aus, die nothwendig von diesem bestimmten Grade der Höhe und Tiefe seyn muß, wenn die Tonart eines vollkommnen vierstimmigen Tonschlusses fähig seyn soll, und die zugleich die Eigenschaft hat, die Tonart, oder denjenigen Ton zu bezeichnen, von welchem der bestimmte Grad der Höhe und Tiefe aller übrigen Töne abhängt; und deswegen wird sie die **tonbezeichnende Saite**, oft auch der **unterhalbe Ton** der Tonart genennet.

Anmerkung.

Die beyden Töne c und g kommen in dieser Zeugung der Töne auf doppelte Art zum Vorschein; denn der Ton c ist einmal als Grundton aller übrigen, aber auch zum zweytenmale als ein Ton zugegen, der in dem Hauptttone f als Quinte mitklingt. Desgleichen erscheinet der Ton g einmal als Hauptton, und das andere mal als ein Ton der als Quinte im Grundtone c erklingt. In der zweyten Abtheilung soll der Nutzen der doppelten Entstehungsart dieser beyden Töne gezeiget werden.

§. 12.

§. 12.

Betrachtet man nun die harte Tonleiter etwas genauer, so findet man in derselben nicht allein diejenigen drey harmonischen Dreyklänge, aus welchen sie entstanden ist, nemlich: $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}d\\h\\g\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\end{smallmatrix}$; sondern die Töne dieser drey Dreyklänge enthalten noch überdies drey diesen ähnliche Zusammenstimmungen, die zwar die nemliche Vollkommenheit nicht haben, wie jene, die uns die Natur mitklingend zeigte, weil die Terz, die sie enthalten, kleiner ist, als sie uns die Natur mitklingend angiebt, und die daher **weiche Dreyklänge** genennet werden. Die Natur ließ aber dennoch in den Tönen dieser drey harten Dreyklänge zugleich die Töne zu eben so viel weichen Dreyklängen entstehen, die unter einander in eben dem Verhältnisse stehen, als die harten; daher hat die Kunst diesen Wink der Natur zu benutzen gewust, und aus diesen drey weichen Dreyklängen eine Tonart gebildet, die man wegen der in ihren Dreyklängen enthaltenen kleinen Terzen die **kleine** oder **weiche Tonart** nennet.

Der Grundton C mit seinen durch die ersten Theilungen seines Körpers entstandenen Haupttönen, das ist, der Grundton C mit seiner vierten und fünften Klangstufe f und g, waren in der harten

harten Tonart diejenigen Töne, die mit ihren mitklingenden Tönen, die harte Tonart und Tonleiter bildeten. Nimmt man die sechste Stufe dieser Tonleiter, nemlich den Ton a, zum Grundtone einer Tonart an, so bekommen die Töne der harten Tonleiter eine solche Gestalt, daß sich sowohl auf diesem angenommenen Grundtone, als auch auf seiner vierten und fünften Stufe gleichfalls weiche Dreyklänge, nemlich $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\end{smallmatrix}$, befinden. Stellet man diese Töne in eine solche Ordnung, daß dem Grundtone a die andern in dem Umfange einer Octave so nachfolgen, wie sie ihrem Grundtone in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe am nächsten sind, so entsteht die Reihe:

$$a \quad h \quad c \quad d \quad \left.\begin{matrix}e\\e\end{matrix}\right\} \quad f \quad g \quad \left.\begin{matrix}a\\a\end{matrix}\right\}$$

und mit ihr die **weiche Tonleiter.**

Allein diese Tonart ist unvollkommner *) als die harte, und zwar nicht allein deswegen, weil die Dreyklänge, aus welchen sie entsteht, eine unvoll-

*) Auch im rameauischen System ist die weiche Tonart unvollkommner als die harte. Man sehe Marpurgs Anmerkungen über Sorgens Compendium harmonicum. Cap. 1. §. 8.

vollkommnere, oder kleinere Terz haben, als diejenigen, die uns die Natur mitklingend zeigt; sondern hauptsächlich deswegen, weil ihr in der Art ihres Ursprunges die tonbezeichnende Saite, oder der unterhalbe Ton mangelt, ohne welchen man in keiner Tonart einen Tonschluß machen kan. Daher muß man diesen Mangel aus der harten Tonart ersetzen, und anstatt des weichen Dreyklanges auf der fünften Stufe einen harten Dreyklang brauchen, dessen große Terz alsdenn den unterhalben Ton dieser Tonart bildet. Die kleine Terz des

h
g
Dreyklangs e wird also einen halben Ton erhöhet, und in gis verwandelt so lange es nothwendig ist, die Tonart durch den unterhalben Ton zu bezeichnen, und deswegen bedienet man sich bey dem Hinaufsteigen dieser weichen Tonleiter jederzeit der tonbezeichnenden Saite gis. Dieses Tones gis wegen muß alsdenn der vorher gehende Ton f, um die Natur der diatonischen Fortschreitung beyzubehalten, einen halben Ton erhöhet und in fis verwandelt werden, z. E.

a h c d e fis gis a.

Bey dem Herabsteigen der Leiter aber bedienet man sich der Töne dieser Tonart, wie sie entsprungen ist, weil alsdenn die Tonart durch die in ihren Dreyklängen enthaltenen kleinen Terzen,

und durch den zwischen der zweyten und dritten Stufe liegenden halben Ton schon genugsam bezeichnet ist, und daher braucht man heruntersteigend die Töne

a g f e d c h a.

Das Kennzeichen dieser weichen Tonart besteht also darinne, daß ihre Dreyklänge kleine Terzen enthalten, und daß in ihrer Leiter der Schritt von der zweyten zur dritten Klangstufe nur einen halben Ton ausmacht. Der Sitz des zweyten halben Tones ist zufällig, weil er beym Hinaufsteigen der Leiter von der siebenten zur achten, beym Herabsteigen derselben aber von der fünften zur sechsten Stufe vorkömmt.

Anmerkung.

So wie in der harten Tonart die beyden Töne c und g, das ist, die Finalsaite und die fünfte Klangstufe auf doppelte Art zum Vorschein kamen, eben so werden in der weichen Tonart die beyden Töne a und e, oder die Finalsaite und die fünfte Klangstufe derselben zweymal erzeuget; denn der Ton a ist einmal der Grundton der Tonart, und kömmt das zweyte mal in dem Dreyklange d f a als Quinte zum Vorschein. Eben so verhält es sich mit dem Tone e, der einmal

mal als Hauptton der Tonart, und das zweyte mal als Quinte in dem Dreyklange des Grundtones vorhanden ist. Uebrigens ist, wie man in der zweyten Abtheilung finden wird, die doppelte Entstehungsart dieser Töne in der weichen Tonart für uns von eben dem Nutzen, als die doppelte Entstehungsart der Töne c und g in der harten Tonart.

§. 13.

Wir haben nun gesehen, wie die in der Musik gebräuchlichen Töne und Tonarten aus einem einzigen Klange hergeleitet werden können.

Es werden aber in der Tonkunst noch mehrere Töne gebraucht, die nicht in den angezeigten Tonleitern enthalten sind, z. B. ein Ton, der zwischen c und d befindlich ist, und bald cis, bald aber auch des genennet wird. Woher entspringen diese Töne?

Diese Töne sind nichts anders als Modificationen derjenigen Töne, die bey Annehmung eines andern Grundtones denjenigen Grad der Höhe und Tiefe nicht haben, den sie, einem solchen angenommnen Grundtone gemäß, haben sollten; denn die Natur zeigt uns bey dem Ursprunge der Töne nur eine vollkommne Tonart, deren Töne so beschaffen sind, daß sie den Grund zu einer

ähnlichen, wiewohl etwas unvollkommnern Tonart in sich enthalten. Sobald nun ein andrer Ton zum Grundtone der harten Tonart C, oder der weichen Tonart a angenommen wird, das heißt, wenn der bestimmte Grad der Höhe und Tiefe der Töne einer solchen Tonart von einem andern Tone, als c oder a, abhängt, so muß nothwendig eine solche transponirte Tonart der Tonart c oder a gleich gemacht, und daher müssen, nach Beschaffenheit des angenommnen Grundtones, diejenigen Töne der Tonleiter c oder a, welche den Grad der Höhe und Tiefe nicht haben, den sie haben sollen, entweder um einen kleinen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden, damit eine solche versezte Tonart der aus der Natur hergeleiteten Tonart völlig gleich werde, das ist, die Töne müssen nach dem angenommnen Grundtone modificirt werden.

Gesezt der Ton d sollte derjenige seyn, in welchem man die harte Tonart ausüben wollte, so stehen die Töne der Leiter in folgender Ordnung:

d e (f) g a h (c) d.

In der aus der Natur hergeleiteten harten Tonart des Tones C enthält der Schritt von der dritten Stufe zur vierten, und der Schritt von der siebenten zur achten Stufe, nur einen halben Ton, da hingegen die Folge der andern Stufen

ganze

ganze Töne ausmacht. Diese Eigenschaft bekömmt die Tonleiter des zum Grundtone angenommenen Tones d erst alsdenn, wenn die beyden Töne f und c einen halben Ton erhöhet, und in fis und cis verwandelt werden, damit die dritte Stufe fis gegen die vierte g, und die siebente cis gegen die Finalstufe nur halbe, die übrigen Stufen aber ganze Töne enthalten, und dadurch die harte Tonleiter des Tones d der harten Tonleiter des Tones c vollkommen gleich gemacht wird.

Gleiche Bewandniß hat es mit denjenigen Tönen, die durch ein b einen halben Ton erniedriget werden müssen. Wenn z. B. der Ton f zum Grundtone der harten Tonart angenommen wird, so ist die dritte Stufe a gegen die vierte h mit den vorhergehenden von gleicher Größe, anstatt um die Hälfte kleiner zu seyn. Soll diese dritte Stufe zur vierten nur einen halben, und die vierte zur fünften wieder einen ganzen Ton ausmachen, so muß nothwendig die vierte Stufe h einen halben Ton erniedriget werden, damit die transponirte Tonleiter f der Natur der Tonleiter c gleich wird.

Die Anwendung auf die übrigen Versetzungen der harten Tonart sowohl, als auch die Transpositionen der weichen Tonart a in andere Töne, wird ein jeder von selbst machen können.

§. 14.

Nun ist man im Stande die Ursache einzusehen, warum in dem Tone

G, wenn er zum Grundtone der harten Tonleiter angenommen wird	- - - -	fis,
in D	- - -	fis und cis,
in A	- - -	fis, cis und gis,
in E	- - -	fis, cis, gis, und dis,
in H	- - -	fis, cis, gis, dis u. ais,
in Fis	- - -	cis, gis, dis, ais u. eis,
in Cis	- - -	fis,gis,dis,ais,eis u. his,
und in F	- - -	b,
in B	- - -	es,
in Es	- - -	b, und as,
in As	- - -	b, es und des,
in Des	- - -	b, es, as, und ges,

gebraucht werden muß, wenn man in diesen Tönen die harte Tonart ausüben will.

Sezt man diese modificirten Töne, welche die Transpositionen der harten Tonart in andere Töne verursachen, mit den Tönen der Tonart c in eine nach einander folgende Reihe, z. E.

c cis

c cis des d dis es e eis f fis ges g gis

as a ais b h his c,

so entsteht die sogenannte vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter.

Anmerkung.

Diejenige Folge der Töne, aus welcher die harte oder weiche Tonleiter besteht, oder die abwechselnde Folge von ganzen und grossen halben Tönen wird eine diatonische Tonfolge, oder das diatonische Klanggeschlecht genennet. Z. B.

g a h c | h d e f | e g a h | c.||

Die halben Töne h — c, e — f, fis — g, a — b u. s. w. werden große halbe Töne, die halben Töne c — cis, des — d, b — h, f — fis u. s. w. kleine halbe Töne genennet, und zwar deswegen, weil, wenn man sie dem Calculo unterwirft, es sich findet, daß sich ein großer halber Ton wie 15 : 16, ein kleiner aber wie 24 : 25 verhält.

Die mit einem Bogen über den Buchstaben bezeichnete Folge der Töne, z. B.

c — cis, des — d, a — ais u. s. w. pflegt man die chromatische, hingegen die mit dem Bogen unter den Buchstaben bezeichnete Folge derselben z. B. cis — des, gis — as u. s. w. die enharmonische zu nennen.

Zweytes Kapitel.

Von der Vergleichung der Töne.

§. 15.

Töne können aus zweyerley Gesichtspuncten mit einander verglichen werden:

Entweder in Betracht der Anzahl der Stufen, in welcher sie in der Tonleiter von einander entfernt sind;

Oder in Betracht der Würkung, die sie, zusammen verbunden, auf unser Ohr machen.

§. 16.

Die Vergleichung zweyer Töne, in Ansehung ihrer Größe, oder die Vergleichung einer Stufe der Tonleiter mit einer andern, in Betracht ihrer Entfernung, nennet man ein Intervall.

Anmerkung.

Wenn man einen Ton mit dem andern in Ansehung seiner Größe vergleicht, das ist, wenn

wenn man ein Intervall abzählt, so zählt man von dem tiefern Tone gegen den höhern.

§. 17.

Jede Tonleiter enthält acht Hauptintervalle, das ist, acht solche, welche die Entfernung der Klangstufen von einander nur überhaupt, und ohne Rücksicht der eigentlichen Größe dieser Intervalle anzeigen, nemlich

1) **Die Prime**, oft der Einklang oder Unisonus genannt, ein Intervall, welches aus zwey Tönen von einerley Größe besteht, als $\bar{c}$ $\bar{c}$.

2) **Die Secunde**, ein Intervall von zwey Stufen, z. B. c — d, oder e — f.

3) **Die Terz**, *) ein Intervall, das aus drey Stufen besteht, als c — e, oder e — g.

4) **Die Quarte**, ein Intervall von vier Stufen, z. E. g — c, f — h.

5) **Die Quinte**, **) ein Intervall von fünf Stufen, als c — g, h — f.

*) Oft Mediante genennet.

**) Zuweilen auch Dominante genannt.

6) Die Sexte, ein Intervall, welches sechs Klangstufen enthält, als c — a, h — g.

7) Die Septime, ein Intervall von sieben Stufen, z. E. c — h, g — f.

8) Die Octave, ein Intervall von acht Stufen, als C — c̄.

Anmerkung.

Das Intervall, welches aus zwey Stufen besteht, zum B. c — d, wird in der Harmonie auf zweyerley Art gebraucht, daher giebt man ihm auch zweyerley Namen, und nennet es einmal die Secunde, und das andere mal die None, weil es im lezten Falle in der Entfernung von neun Stufen entsteht. Eben so verhält sichs mit der Quarte, die nach Beschaffenheit der harmonischen Verbindungen, in welchen sie steht, bald die Quarte, bald aber auch die Undecime genennet wird.

§. 18.

Die Töne der angezeigten Intervalle können aber bey der nemlichen Entfernung der Stufen von verschiedener Größe seyn; denn wenn man z. B. die Terz c — e, zwischen welcher die drey halben

halben Töne cis, d und dis, oder des, d und es befindlich sind, und die Terz e — g, die nur die zwey halben Töne f und fis in ihren Grenzen enthält, mit den noch unbestimmten Namen der Terz bezeichnen wollte, so würde man alle Augenblicke Gefahr laufen, eine Gattung dieser Terzen mit der andern zu verwechseln. Daher bedient man sich der Beywörter **rein**, **klein** oder **groß**, **vermindert** oder **übermäßig**, um die eigentliche Größe eines jeden Intervalls an zu zeigen.

§. 19.

In der harten Tonleiter entwickeln sich folgende Intervalle:

1) zweyerley Secunden, nemlich

a) die kleine Secunde, ein Intervall von zwey Stufen, welches aus einem grossen halben Tone besteht, als h c, e f.

b) die große Secunde, ein Intervall von zwey Stufen, welches einen ganzen Ton ausmacht, z. B. c d, f g.

2) zweyerley Terzen, als

a) die kleine Terz, ein Intervall von drey Stufen, zwischen welchen sich zwey halbe Töne befinden, z. E.

	d	dis	e	f
Stufen	1.		2.	3.

b) die

b) die große Terz, ein Intervall von drey Stufen, welches in seinen Grenzen drey halbe Töne enthält; z. E.

	c	cis	d	dis	e
Stufen	1.		2.		3.

3) zweyerley Quarten, nemlich

a) die reine Quarte, ein Intervall von vier Stufen, zwischen welchen sich vier halbe Töne befinden; z. E.

	c	cis	d	dis	e	f
Stufen	1.		2.		3.	4.

b) die übermaßige Quarte (oft Tritonus genannt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht) ein Intervall von vier Stufen, zwischen welchen fünf halbe Töne liegen; z. B.

	f	fis	g	gis	a	ais	h
Stuf.	1.		2.		3.		4.

4) zweyerley Quinten, als

a) die verminderte Quinte*), ein Intervall von fünf Stufen, zwischen welchen sich fünf halbe Töne befinden; z. E.

h c

*) Sie wird gemeiniglich die falsche Quinte genennet.

h c cis d dis e f
Stuf. 1. 2. 3. 4. 5.

b) die reine Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, zwischen welchen sechs halbe Töne befindlich sind; z. E.

c cis d dis e f fis g
Stuf. 1. 2. 3. 4. 5.

5) zweyerley Sexten, nemlich

a) die kleine Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, welches sieben halbe Töne in seinen Grenzen enthält; z. B.

a ais h c cis d dis e f
Stuf. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

b) die große Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, zwischen welchen sich acht halbe Töne befinden; z. E.

c cis d dis e f fis g gis a
Stuf. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

6) zweyerley Septimen, als

a) die kleine Septime, ein Intervall von sieben Stufen, zwischen welchen sich neun halbe Töne befinden; z. B.

g gis a ais h c cis d dis e f
Stuf. 1 2 3 4 5 6 7

b) die

b) die große Septime, ein Intervall von sieben Stufen, zwischen welchen sich zehen halbe Töne befinden; z. E.

c cis d dis e f fis g gis a ais h
Stuf. 1 2 3 4 5 6 7

§. 20.

In der chromatisch-enharmonischen Tonleiter entwickeln sich, außer den schon angezeigten Intervallen, noch folgende,

1) Eine übermäßige Prime, die aus einem kleinen halben Tone besteht, z. E. c — cis, as — a.

2) Eine übermäßige Secunde, ein Intervall von zwey Stufen, welches zwey halbe Töne zwischen seinen Grenzen enthält; z. E.

c cis d dis
Stuf. 1. 2.

3) Noch zweyerley Terzen, als

a) die verminderte Terz, ein Intervall von drey Stufen, zwischen welchen sich ein halber Ton befindet; z. B.

cis d es
Stuf. 1. 2. 3.

b) die

b) die übermäßige Terz, ein Intervall von drey Stufen, zwischen welchen vier halbe Töne befindlich sind; z. E.

b h c cis d dis

Stuf. 1. 2. 3.

4) Eine verminderte Quarte, ein Intervall von vier Stufen, zwischen welchen drey halbe Töne liegen; z. B.

fis g gis a b

Stuf. 1. 2. 3. 4.

5) Eine übermäßige Quinte, die sich schon in der weichen Tonart entwickelt, ein Intervall von fünf Stufen, dessen Grenzen sieben halbe Töne enthalten; z. B.

c cis d dis e f fis g gis

Stuf. 1. 2. 3. 4. 5.

6) Noch zweyerley Sexten, als

a) die verminderte Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, zwischen welchen sich sechs halbe Töne befinden; z. B.

cis d dis e f fis g as

Stuf. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

b) die

b) die übermäßige Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, zwischen welchen sich neun halbe Töne befinden; z. E.

f fis g gis a ais h c cis d dis

Stuf. 1 2 3 4 5 6

7) Eine verminderte Septime, welche die weiche Tonart schon in sich enthält, ein Intervall von sieben Stufen, zwischen welchen sich acht halbe Töne befinden; z. B.

gis a ais h c cis d dis e f

Stuf. 1 2 3 4 5 6 7

8) Eine verminderte Octave, ein Intervall von acht Stufen, zwischen welchen sich zehen halbe Töne befinden; z. E.

h c cis d dis e f fis g gis a b

Stuf. 1 2 3 4 5 6 7 8

Anmerkung.

Wenn man die Octave, Quinte und Quarte ohne Beywort nennet, so werden jederzeit die reinen Intervalle dieses Namens darunter verstanden.

§. 21.

Vergleicht man nun diese Töne in Betracht ihrer Würkung, die sie, zusammen verbunden, auf

auf das Ohr machen, so sind sie entweder so beschaffen, daß sie dem Ohre angenehm klingen, oder sie klingen unangenehm. Im ersten Falle werden sie **Consonanzen**, im zweyten Falle aber **Dissonanzen** genennet.

§. 22.

Consonirende Intervalle sind

1) die reine Prime, die reine Octave und reine Quinte, und

2) die große und kleine Terz, und die große und kleine Sexte.

Jene nennet man, weil die Stufen derselben nur ein consonirend Intervall enthalten, **vollkommne Consonanzen**, diese aber werden **unvollkommne Consonanzen** genennet, weil sie sowohl klein als groß seyn können und dennoch consoniren.

§. 23.

Dissonirende Intervalle sind

1) die verminderte Quinte und übermäßige Quarte,

2) die übermäßige Quinte und verminderte Quarte,

3) die verminderte Terz und übermäßige Sexte,

4) die übermäßige Terz und verminderte Sexte, und

5) alle Septimen und Secunden.

Anmerkung.

Die reine Quarte, die sowohl consonirende als dißonirende Eigenschaften hat, wird deswegen von einigen unter die Consonanzen, von andern aber unter die Dissonanzen gerechnet.

Es würde eigentlich wider die Absicht dieser Abhandlung seyn, deren eingeschränkter Raum es zugleich nicht erlauben würde, von dem bekannten Streite zu reden, den die Frage veranlasset hat, ob dieses Intervall unter die Consonanzen oder aber unter die Dissonanzen gerechnet werden müsse?

Bey einem mündlichen Unterrichte kan dem Anfänger davon so viel, als ihm von einer sehr bekannten Sache zu wissen nöthig ist, gezeiget werden. Uebrigens will ich in der Folge mich bemühen, den richtigen Gebrauch derselben in Praxi zu zeigen, weil es bis jezt noch nicht ausgemacht ist, ob sie unter allen Umständen zu den Consonanzen oder Dissonanzen zu rechnen sey.

Zwey=

Zweyter Abschnitt.
Von der Verbindung der Töne zu Accorden.

Erstes Kapitel.
Von den consonirenden Verbindungen der Töne.

§. 24.

Der Grund aller harmonischen Verbindungen der Töne ist diejenige Zusammenverbindung derselben, welche uns (§. 6.) die Natur in einem angegebenen Tone mitklingend zeigte, und die man den harten harmonischen Dreyklang nennet. Aus drey solchen harmonischen Dreyklängen entstund nicht allein die vollkommenste Tonart mit ihrer Tonleiter, sondern die Töne derselben enthielten zugleich eben so viel weiche Dreyklänge, als den Grund zu einer weichen Tonart. Diese beyden Dreyklänge sind nun die ersten und vorzüglichsten consonirenden Verbindungen der Töne.

Anmerkung.

So lange in einem Dreyklange die Quinte rein, und die Terz groß oder klein ist, nennet man

ihn einen **vollkommnen** oder **eigentlichen** Dreyklang; ist aber entweder die Quinte oder die Terz desselben vermindert oder übermäßig, so wird er **unvollkommen** oder **uneigentlich** genennet.

---

§. 25.

Die harte Tonart mit ihrer Tonleiter enthält also erstlich diejenigen drey harten Dreyklänge auf ihrem Grundtone und auf dessen vierten und fünften Stufe, aus welchen sie entsprungen ist, nem-

g d c
e h a
lich c g f, und zweytens drey weiche Dreyklänge auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe,

a h e
f g c
als d, e und a.

§. 26.

Die weiche Tonleiter enthält auf ihrem Grundtone und ihrer vierten und fünften Stufe drey wei-

e a h
c f g
che Dreyklänge, nemlich a d e, von welchen der auf der fünften Stufe, um (§. 12.) die tonbezeichnende Saite der Tonart zu erhalten, in den

harten

h
gis
harten Dreyklang e verwandelt werden muß, und auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe
g c d
e a h
drey harte Dreyklänge, als c, f und g.

§. 27.

Diejenigen Dreyklänge, aus welchen eine Tonart und Tonleiter entsprungen ist, will ich wesentliche Dreyklänge derselben, und die drey übrigen Dreyklänge, die in jenen enthalten sind, zufällige Dreyklänge nennen. Daher sind in der harten Tonart die drey harten Dreyklänge auf dem Grundtone und der vierten und fünften Klangstufe wesentlich, und die weichen Dreyklänge auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe zufällig. In der weichen Tonart hingegen sind die weichen Dreyklänge auf dem Grundtone und der vierten Stufe, und der harte oder weiche Dreyklang auf der fünften Stufe wesentlich, die harten Dreyklänge auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe aber zufällig. Die Absicht dieser Eintheilung wird sich in der zweyten Abtheilung zeigen.

§. 28.

Um die harmonischen Dreyklänge vierstimmig zu machen, wird gemeiniglich der Grundton im

Einklange oder der Octave verdoppelt. Ich sage gemeiniglich, weil sowohl die Erhaltung einer guten Melodie, als auch die Regeln der Fortbewegung der Intervalle es oft nothwendig machen, statt des Grundtones die Quinte, zuweilen auch die Terz zu verdoppeln.

Anmerkung.

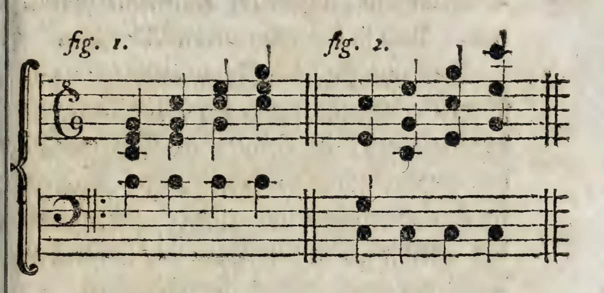
Die Terz, zumal die große, wird wegen ihrer Schärfe ohne Noth selten verdoppelt. Der Grund davon liegt in dem Mitklingen der Töne, denn die Terz ist, wie wir §. 6. gesehen haben, in Gesellschaft der zweyfachen Verdopplung des Grundtones, und in Verdopplung der Quinte, nur einmal bey der Erzeugung der Töne durch das Mitklingen vorhanden.

§. 29.

Die Töne, aus welchen ein harmonischer Dreyklang besteht, können in verschiedenen Gestalten erscheinen. Diese Gestalten aber sind entweder so beschaffen, daß der Grundton des Dreyklanges auch Grundton bleibt, oder es vertritt ein andrer Ton aus dem Dreyklange die Stelle des Grundtones.

Im ersten Falle wird die Natur des Dreyklanges nicht verändert, die Töne desselben mögen

so enge zusammen, oder so weit aus einander gesezt werden, als es die Umstände erfordern; daher ist es z. B. gleichviel, unter welcher von folgenden Gestalten bey fig. 1 und 2 der harmonische Dreyklang c e g erscheinet,



Im zweyten Falle aber, wenn ein andrer Ton aus dem Dreyklange die Stelle des Grundtones vertritt, so wird die Natur desselben, oder das Verhältniß der Intervalle, woraus er besteht, verändert, und dann sagt man, der Dreyklang sey umgekehrt.

Anmerkung.

Wenn die Töne eines Dreyklangs, wie bey fig. 1, so enge zusammen gehalten werden, daß kein zu dem Dreyklange gehöriger Ton zwischen den drey Oberstimmen befindlich ist, so sagt man, der Accord ist in enger Har-

monie gebraucht. Stehen aber die Töne eines Dreyklanges wie bey fig. 2 weiter aus einander, so, daß zwischen den vorhandenen Stimmen noch Töne des Dreyklanges möglich sind, dann pflegt man ihn einen Dreyklang in zerstreuter Harmonie zu nennen. Und so bey allen andern Accorden.

Daß übrigens die Natur einer harmonischen Verbindung durch die Verschiedenheit der Gestalten, in welchen die Töne derselben stehen, nicht verändert wird, so lange ihr Grundton unverändert bleibt, gilt zugleich bey allen noch in der Folge vorkommenden Arten der harmonischen Verbindungen.

§. 30.

Wenn ein Intervall umgekehrt wird, das heißt, wenn der höhere Ton desselben zum tiefern, oder der tiefere zum höhern gemacht wied, so verändert sich das Verhältniß des Intervalls; z. B.

die Terz $\begin{smallmatrix}e\\c\end{smallmatrix}$ wird umgekehrt zur Sexte $\begin{smallmatrix}c\\e\end{smallmatrix}$, oder

die Quinte $\begin{smallmatrix}g\\c\end{smallmatrix}$ wird umgekehrt zur Quarte $\begin{smallmatrix}c\\g\end{smallmatrix}$.

Die durch Umkehrung der Intervalle entstehenden Verhältniße derselben in dem Raume einer Octave kennen zu lernen, bedienet man sich folgender bekannten Vorstellung:

c d

c d e f g a h c
| | | | | | | |
c h a g f e d c

Hierbey bemerkt man, daß in der Umkehrung

1) die reinen Intervalle rein bleiben; z. B.

g c
die reine Quinte c wird zur reinen Quarte g.

2) Daß die großen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden; z. E. die große Terz
h g
g wird zur kleinen Sexte h, oder die gros-
h c
se Septime c wird zur kleinen Secunde h.

3) Daß die verminderten zu übermäßigen, und die übermäßigen zu verminderten wer-
f
den; z. B. die verminderte Quinte h wird
h
zur übermäßigen Quarte f.

§. 31.

Verkehren wir nun einen harmonischen Dreyklang dergestalt, daß die Terz desselben die Stelle des Grundtones vertritt, so entsteht eine Verbindung der Töne, die aus dem angenommenen Grundtone, dessen Terz und Sexte, besteht, und die

Sextenharmonie oder der Sextenaccord genennet wird; z. B. wenn aus dem Dreyklange
g
e
c die Terz e als Grundton gesezt wird, so ent-
c
g
steht der Sextenaccord e.

§. 32.

In der harten Tonart entspringen daher

1) durch diese erste Umkehrung ihrer drey harten oder wesentlichen Dreyklänge auch drey dieser Tonart wesentliche Sextenaccorde, nemlich
g
e
a) aus dem Dreyklange des Grundtones c entspringt auf der dritten Klangstufe der
c
g
Sextenaccord e,

b) aus dem Dreyklange auf der vierten
c
a
Klangstufe f entspringt auf der sechsten
f
c
Klangstufe der Sextenaccord a, und

c) aus

c) aus dem Dreyklange auf der fünften

d
h

Klangstufe g entspringt auf der siebenten

g
d

Stufe der Sextenaccord h.

2) Durch die Umkehrung der weichen oder zufälligen Dreyklänge der harten Tonart entspringen drey dieser Tonart zufällige Sextenaccorde, als

a) aus dem Dreyklange auf der zweyten

a
f

Stufe d entspringt der Sextenaccord auf

d
a

der vierten Stufe f,

b) aus dem Dreyklange auf der dritten Stu-

h
g

fe e entspringt auf der fünften Klang-

e
h

stufe der Sextenaccord g, und

c) aus dem Dreyklange auf der sechsten

Stufe

e
c
Stufe a entspringt der Sextenaccord auf
a
e
dem Grundtone c.

§. 33.

Nehmen wir die Dreyklänge der weichen Tonart zum Gegenstande dieser Umkehrung, so entspringen

1) aus den drey wesentlichen Dreyklängen dieser weichen Tonart auch drey derselben wesentliche Sextenaccorde, und zwar

a) aus dem Dreyklange auf dem Grundto-
e
c
ne a entspringt der Sextenaccord auf der
a
e
dritten Klangstufe c.

b) Aus dem Dreyklange auf der vierten
a
f
Stufe d entspringt der Sextenaccord
d
a
auf der sechsten Klangstufe f,

und

und c) aus dem Dreyklange auf der fünften Stu-
h
gis (g)
fe e entspringt der Sextenaccord auf der
e
h
siebenten Stufe gis (g).

2) Aus den drey zufälligen Dreyklängen der weichen Tonart entstehen drey derselben zufällige Sextenaccorde, als

a) aus dem Dreyklange auf der dritten Stu-
g
e
fe c entspringt der Sextenaccord auf der
c
g
fünften Stufe e.

b) Aus dem Dreyklange auf der sechsten
c
a
Stufe f entspringt der Sextenaccord auf
f
c
dem Grundtone a,

und c) aus dem Dreyklange auf der noch un-
erhö-

d
h
erhöheten siebenten Stufe g entspringt
der Sextenaccord auf der zweyten Stu-

g
d
fe h.

Anmerkung.

Man sieht hieraus zugleich, wie nach §. 30. aus den harten Dreyklängen durch die Umkehrung Sextenaccorde mit der kleinen Terz und kleinen Sexte, und aus den weichen Dreyklängen Sextenaccorde mit der großen Terz und großen Sexte entspringen.

§. 34.

Wenn die Sextenharmonie vierstimmig gemacht werden soll, so wird entweder die Sexte oder die Terz derselben verdoppelt. Mit der Verdoplung des Grundtones hat es eben die Bewandniß, wie mit der Verdoppling der Terz in den Dreyklängen. Siehe die Anmerk. des 28sten Sphs.

§. 34.

Vermittelst der zweyten Umkehrung des harmonischen Dreyklanges, wenn nemlich die Quinte desselben zum Grundtone genommen wird, entsteht

steht aus den Tönen des Dreyklanges eine harmonische Verbindung, die aus dem angenommenen Grundtone, dessen Quarte und Sexte, besteht, und welche die **Sextquartenharmonie** oder der **Sextquartenaccord** genennt wird. Wenn z. B.

g
e
aus dem Dreyklange c die Quinte g in die Grundstimme gesezt wird, so entsteht der Sext-
e
c
quartenaccord g.

§. 36.

Es entspringen daher in der harten Tonart

1) durch die zweyte Umkehrung ihrer drey wesentlichen Dreyklänge auch drey dieser Tonart wesentliche Sextquartenaccorde; z. B.
g c d
e a h
aus den Dreyklängen c, f und g entsprin-
e a h
c f g
gen die Sextquartenaccorde g, c und d auf dem Grundtone, und auf der zweyten und funften Klangstufe.

2) Durch die zweyte Umkehrung der drey zufälligen Dreyklänge entspringen auch drey

dieser

dieser Tonart zufällige Sextquartenaccorde,
a h e
f g c
nemlich aus den Dreyklängen d, e und a
f g c
d e a
entstehen die Sextquartenaccorde a, h und e
auf der dritten, sechsten und siebenten Stufe.

§. 37

In der weichen Tonart entspringen durch die zweyte Umkehrung

1) ihrer wesentlichen Dreyklänge auch dieser Tonart wesentliche Sextquartenaccorde,
e a h
c f gis(g)
nemlich aus den Dreyklängen a, d und e ent-
c f gis(g)
a d e
stehen die Sextquartenaccorde e, a und h auf dem Grundtone und der zweyten und fünften Stufe, und

2) entspringen aus der zweyten Umkehrung ihrer zufälligen Dreyklänge auch zufällige Sextquartenaccorde, nemlich aus den Drey-
g c d
e a h
klängen c f und g entspringen die zufälli-
gen

e a h
c f g
gen Sextquartenaccorde g c und d auf der dritten, vierten und kleinen siebenten Stufe.

Anmerkung.

Aus den harten Dreyklängen entspringen Sextquartenharmonien mit der großen Sexte, und aus den weichen Dreyklängen Sextquartenharmonien mit der kleinen Sexte.

§. 38.

Im vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche des Sextquartenaccords der Grundton im Einklange oder der Octave verdoppelt.

§. 39.

Die harmonischen Dreyklänge der beyden Tonarten, und die durch die Umkehrung derselben davon abstammenden Accorde habe ich in wesentliche und zufällige unterschieden. Um den Sitz dieser wesentlichen und zufälligen Accorde einer Tonart auf einmal zu übersehen, kan man sich folgender Vorstellung bedienen:

In der harten Tonart sind

Die Stufen der Tonleiter	wesentliche Dreyklänge	wesentliche Sextenaccorde	wesentliche Sextquartenacc.	zufällige Dreyklänge	zufällige Sextenaccorde	zufällige Sextquartenacc.
auf dem Grundtone	g e c		a f c		a e c	
auf der zweyten Klangstufe			h g d	a f d		
auf der dritten Klangstufe		c g e		h g e		c a e
auf der vierten Klangstufe	c a f				d a f	
auf der fünften Klangstufe	d h g		e c g		e h g	
auf der sechsten Klangstufe		f c a		e c a		f d a
auf der siebenten Klangstufe		g d h				g e h

In

In der weichen Tonart

sind

Die Stufen der Tonleiter	wesentliche			zufällige		
	Dreyklänge	Sextenaccorde	Sextquartenacc.	Dreyklänge	Sextenaccorde	Sextquartenacc.
Auf dem Grundtone	e c a		f d a		f c a	
auf der zweyten Stufe			gis (g) e h		g d h	
auf der dritten Stufe		a e c		g e c		a f c
auf der vierten Stufe	a f d					h g d
auf der fünften Stufe	h gis (g) e		c a e		c g e	
auf der sechsten Stufe		d a f		c a f		
auf der siebenten Stufe		e h gis (g)		d h g		e c g

Zweytes Kapitel.

Von den dissonirenden Verbindungen der Töne.

§. 40.

Eine Verbindung der Töne, die dem Gehöre unangenehm klingt, und erst durch die unmittelbar darauf folgende Verbindung ihren Wohlklang erhalten muß, wird eine **dissonirende Verbindung** genennet.

§. 41.

Man wird sich aus dem vorigen Abschnitte noch errinnern, daß uns die Natur durch das Mitklingen der Töne den harten harmonischen Dreyklang, und mit demselben die vollkommenste consonirende Verbindung der Töne zeigte. Harmonische Dreyklänge zu bilden, ist also das erste Gesetz der Natur, in Absicht auf die harmonische Verbindung der Töne. Aus drey solchen Dreyklängen entstand die vollkommenste Tonart mit ihrer Leiter, und die Töne dieser Dreyklänge enthielten zugleich drey ähnliche Zusammenstimmungen oder weiche Dreyklänge; dadurch besezte die Natur selbst die ersten sechs Stufen der Tonleiter mit consonirenden Verbindungen. Sollte nun wohl diese kluge Lehrmeisterin die Töne einer so vollkommenen Tonleiter umsonst und ohne Absicht von solcher Beschaffen-

schaffenheit entstehen lassen, daß die siebente Stufe derselben allein keines consonirenden Dreyklangs fähig sey? O nein! Diese Tonleiter ist deswegen um so wunderbarer; denn nachdem die Natur in den Tönen dreyer harter Dreyklänge zugleich die Töne zu drey weichen Dreyklängen bildet, zeigt sie uns noch zulezt auf der siebenten Stufe der Tonleiter auch einen dissonirenden Dreyklang, nemlich
f
d
h, den man, wegen der in ihm enthaltenen kleinen Terz und verminderten Quinte, den **weich verminderten** Dreyklang nennt, und mit diesem Dreyklange zugleich den Stoff zu dissonirenden Verbindungen der Töne. Allein wir haben bey der Entstehungsart der Töne gesehen, daß der Grundton dieses Dreyklangs, nemlich der Ton h, ein solcher Ton ist, der den Grund seines Daseyns in dem Tone g hatte, oder den dieser Ton g mitklingend bewürkte; daher kan dieser dissonirende Dreyklang keinen dissonirenden Grundaccord der Tonart, sondern nur gleichsam einen Verbindungsaccord ausmachen. Geben wir aber dieser siebenten Stufe mit ihrem in der Natur der Tonleiter enthaltenen verminderten Dreyklange, ihren natürlichen Grundton, das ist, den Ton g, aus welchen sie mitklingend entsprungen ist, so entsteht auf der fünften Stufe dieser harten Tonleiter die disso-

f
d
h
nirende Grundharmonie g, die man die **Septimenharmonie**, oder den **Septimenaccord** nennet, und mit ihr zugleich das Urbild aller vier- und mehrstimmigen dissonirenden Verbindungen.

Nach diesem verminderten Dreyklange, und nach dem von ihm durch das Untersetzen seines eigentlichen Grundtones entstehenden Septimenaccorde hat die Kunst andere, diesem ähnliche, und in der Tonleiter sich befindende Verbindungen gebildet, dir wir in nachfolgenden Absätzen kennen lernen wollen.

Erster Absatz.

Von den dissonirenden Dreyklängen.

§. 42.

Die natürliche Beschaffenheit der harten Tonleiter enthält nicht mehr als denjenigen dissonirenden Dreyklang, den wir im vorigen §. haben kennen gelernt, und den man schlechtweg den **verminderten Dreyklang** nennet. Er besteht, wie wir gesehen haben, aus der kleinen Terz und verminderten Quinte, und hat auf der siebenten Klangstufe seinen Sitz. Als
f
d
h.

Durch

Durch die erste Umkehrung dieses verminderten Dreyklangs, wenn die Terz desselben zum Grundtone genommen wird, kömmt auf der zweyten Klangstufe der Sextenaccord h
f
d zum Vorschein, der aus der kleinen Terz und großen Sexte besteht.

Wird aber bey der zweyten Umkehrung desselben die Quinte zum Grundtone genommen, so entwickelt sich auf der vierten Stufe der Tonleiter ein Sextquartenaccord mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte, nemlich d
h
f.

§. 43.

Die weiche Tonart enthält, nach Erhöhung ihrer siebenten Stufe zum unterhalben Tone der Tonart, zwey verminderte Dreyklänge; den ersten, auf der zweyten Stufe der Tonleiter, als f
d
h, und den zweyten, auf dem unterhalben Tone, d
h
gis.

In so ferne es nun die Umstände nöthig machen, mit der Grundstimme von der sechsten Stufe hinauf in den unterhalben Ton zu steigen, so muß alsdenn diese sechste Stufe erhöhet werden, um das Intervall der übermäßigen Secunde, welches wieder die Natur der diatonischen Fortschreitung ist, zu vermeiden. Durch diese Erhöhung entsteht alsdenn in der weichen Tonart noch zufälliger

c
a
Weise der verminderte Dreyklang fis auf der erhöhten sechsten Stufe.

Anmerkung.

f
d
Der verminderte Dreyklang h entsteht in der harten Tonleiter auf der siebenten Klangstufe, und indem daselbst die siebente Stufe in den Grundton, und die verminderte Quinte eine Stufe abwärts tritt, erhält dieser dissonirende Dreyklang durch den darauf folgenden Dreyklang des Grundtones nicht allein seine gewöhnlichste und natürlichste Auflösung, sondern er bezeichnet auch zugleich mit dieser Auflösung die Tonart, in welcher er gemacht wird. Ganz anders aber verhält sichs mit diesem nemlichen Dreyklange

auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, denn sobald dieser Dreyklang aufgelöst wird, scheint es vielmehr, als wollte durch diese Tonfolge die weiche Tonart in die harte übergehen, anstatt die Tonart zu bezeichnen.

Der auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart vorkommende verminderte Dreyklang hingegen bezeichnet mit seiner Auflösung diese weiche Tonart eben so gut, als jener die harte bezeichnete; denn die Folge

d c
h a
der Töne gis a ist der weichen Tonart so

f e
d c
natürlich, als die Folge h c der harten Tonart ist. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, ist der verminderte Dreyklang auf der siebenten Stufe dieser weichen Tonart natürlicher, als derjenige, den sie auf ihrer zweyten Klangstufe enthält.

Die siebente Stufe der weichen Tonart sezt bey ihrer Entstehungsart den Hauptton e, als ihren Grundton, voraus, und indem wir dieser siebenten Stufe mit ihrem verminderten Dreyklange dieses e als ihren eigentlichen Grundton hinzufügen, entsteht

in dieser Tonart auf ihrer fünften Klangstu-

d
h
gis
fe der Grundseptimenaccord e, der in allem Betracht dem Grundseptimenaccorde der harten Tonart gleich ist.

§. 44.

In der weichen Tonart hat also der verminderte Dreyklang seinen Sitz

d
h
1) auf dem unterhalben Tone, als gis. Die erste Umkehrung desselben giebt auf der zwey-

gis
d
ten Stufe den Sextenaccord h, und die zwey-

h
gis
te den Sextquartenaccord d auf der vierten Stufe.

f
d
2) Auf der zweyten Stufe, als h, dessen Umkehrung zu einem Sextenaccorde in dieser Tonart auf die vierte, und der davon abstam-

mende

mende Sextquartenaccord auf die sechste Klangstufe fällt.

c
a
3) Auf der großen sechsten Stufe, als fis. Der davon abstammende Sextenaccord fällt auf den Grundton, und der Sextquartenaccord auf die dritte Stufe der Tonleiter.

§. 45.

Bey dem vierstimmigen Gebrauche der verminderten Dreyklänge, statt welcher man sich aber lieber der davon abstammenden Septimenaccorde bedienet, wird bey den auf der siebenten Stufe der harten, und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt. Die auf der großen sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonart vorkommenden verminderten Dreyklänge aber leiden nicht wohl eine andere Verdopplung, als die Verdopplung der Terz.

In den von diesen Dreyklängen abstammenden Sextenaccorden, die im vierstimmigen Satze öfterer gebraucht werden, als die Dreyklänge selbst, wird der Grundton, seltner die Sexte, verdoppelt.
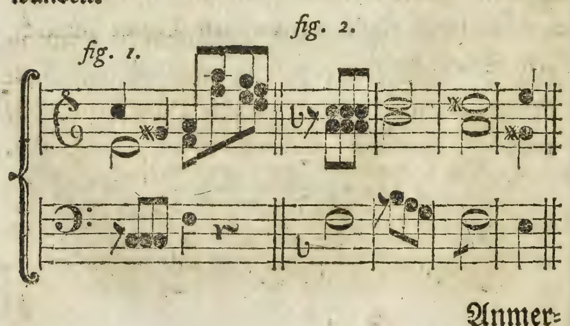
In den Sextquartenaccorden, die aus den verminderten Dreyklängen entspringen, die aber im vierstimmigen Satze selten ohne eine damit verbun-

dene

dene Secunde vorkommen, muß die Sexte verdoppelt werden.

§. 46.

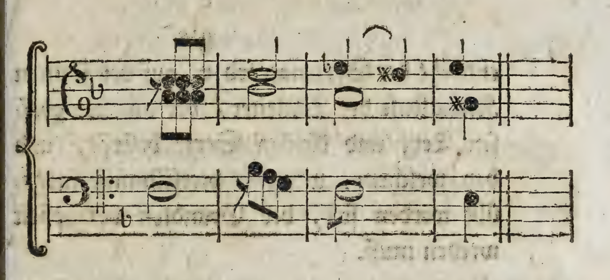
In dem Laufe einer Melodie wird oft ein Ton zufällig um einen chromatischen halben Ton erhöhet, theils um der Melodie mehr Zierlichkeit und Schwung zu geben, theils aber auch zuweilen um eine geschwinde und ungewöhnliche Ausweichung in eine fremde Tonart zu machen. Durch eine solche Erhöhung eines Tones bekömmt die gewöhnlichste harmonische Verbindung ein ganz fremdes Ansehen, und die consonirenden Accorde verwandeln sich dadurch gemeiniglich in dissonirende. So wird z. B. bey fig. 1. der Dreyklang $\begin{smallmatrix} \mathrm{g} \\ \mathrm{e} \\ \mathrm{c} \end{smallmatrix}$ in $\begin{smallmatrix} \mathrm{gis} \\ \mathrm{e} \\ \mathrm{c} \end{smallmatrix}$, und bey fig. 2. der Sextenaccord $\begin{smallmatrix} \mathrm{d} \\ \mathrm{a} \\ \mathrm{f} \end{smallmatrix}$ in $\begin{smallmatrix} \mathrm{dis} \\ \mathrm{a} \\ \mathrm{f} \end{smallmatrix}$ verwandelt.



Anmer-

Anmerkung.

Im Vorbeygehen ist zu errinnern, daß in dem Satze bey fig. 2. eine enharmonische Verwechslung zum Grunde liegt; denn der Satz sollte eigentlich folgender Gestalt geschrieben werden.



§. 47.

Um nun dergleichen Sätze systematisch herleiten zu können, hat man Dreyklänge aufgesucht, die theils in der weichen Tonart allein, theils aber auch in ihrer nächst verwandten Tonart zugleich ihren Grund haben.

Die brauchbaresten derselben sind folgende:

1) Der so genannte harte übermäßige Dreyklang, der auf der dritten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz hat, und aus der großen Terz und übermäßigen Quinte besteht,

gis
e
steht, als c. Bey dem vierstimmigen Gebrauche desselben wird die Terz verdoppelt.

Aus der ersten Umkehrung dieses Satzes
c
gis
entsteht der Sextenaccord e auf der fünften Klangstufe der Tonleiter, der aus der grossen Terz und kleinen Sexte besteht, und bey welchem, wenn er vierstimmig ausgeübt werden soll, der Grundton verdoppelt werden muß.

Durch die zweyte Umkehrung des übermäßigen Dreyklangs kömmt der Sextquar-
e
c
tenaccord gis auf dem unterhalben Tone zum Vorschein, der aus der verminderten Quarte und kleinen Sexte besteht. Bey dem vierstimmigen Gebrauche desselben muß die Sexte verdoppelt werden.

2) **Ein doppelt verminderter Dreyklang**, der in der Vermischung der beyden weichen Tonarten a und e seinen Grund hat, und aus

aus der verminderten Terz und verminder-

a

f

ten Quinte besteht; z. B. dis. Dieser Dreyklang wird in Praxi eben so wenig, als der davon abstammende Sextquartenaccord gebraucht, und ist blos deswegen zu merken, weil der oben angezeigte Sextenaccord

dis

a

f, der aus der großen Terz und übermäßigen Sexte besteht, davon abstammt.

3) Ein Dreyklang, der eben so wohl wie der vorige in den beyden weichen Tonarten a und e seinen Grund hat, und aus der grossen Terz und verminderten Quinte besteht, und daher der harte verminderte Drey-

f

dis

klang genennet wird; z. E. h. Sowohl dieser Dreyklang selbst, als auch die durch die Umkehrungen desselben davon abstammende Accorde werden in Praxi gar nicht gebraucht, und er wird hier blos deswegen bemerkt, weil man den in Praxi bekannten Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sex-

te,

dis
h
a

te, z. E. f, daraus herzuleiten gewohnt ist.

Zweyter Absatz.

Von dem Septimenaccorde und dessen Umkehrungen.

§. 48.

Wie der auf der fünften Stufe der harten und weichen Tonart vorkommende Accord der kleinen Septime aus der Natur und Entstehungsart der Tonleiter hergeleitet werden kan, ist §. 41. gezeiget worden. Er besteht aus der großen Terz, reinen Quinte, und kleinen Septime, z. E. in der

f	d
d	h
h	gis

harten Tonart g, und in der weichen e.

Durch die erste Umkehrung dieses Septimenaccords, wenn die Terz desselben zum Grundtone genommen wird, entsteht auf dem unterhalben Tone sowohl der harten als weichen Tonleiter ein Accord, der aus dem angenommenen Grundtone, dessen kleinen Terz, verminderten Quinte, und klei-

kleinen Sexte beſteht, und den man den Sext-
quintenaccord nennet; z. E.

aus dem Septimenaccorde auf der fünften Stu-
f
d
h
fe der harten Tonleiter g entſteht auf der
g
f
d
ſiebenten Stufe der Sextquintenaccord h,

und aus dem Septimenaccorde auf der fünften
d
h
gis
Stufe der weichen Tonleiter e entſteht auf
dem unterhalben Tone der Sextquintenac-
e
d
h
cord gis.

Vermittelſt der zweyten Umkehrung dieſes Septimenaccords, wenn die Quinte deſſelben zum Grundtone angenommen wird, entſteht auf der zweyten Klangſtufe eine Verbindung, die aus dem angenommenen Grundtone, deſſen kleinen Terz,

reinen Quarte, und großen Sexte besteht, und der Terzquartenaccord genennet wird; z. E.

f
d
h
Aus dem Septimenaccorde g entspringt der

h
g
f
Terzquartenaccord d und

d
h
gis
aus dem Septimenaccorde e entspringt der

gis
e
d
Terzquartenaccord h.

Durch die dritte Umkehrung unsers Septimenaccords, wenn die Septime, oder das dissonirende Intervall desselben zum Grundtone angenommen wird, entwickelt sich auf der vierten Klangstufe ein Accord, der aus dem angenommenen dissonirenden Grundtone, dessen großen Secunde, übermäßigen Quarte und großen Sexte besteht, und diesen Accord nennet man den Secundenaccord; z. B.

Aus

f
d
h
Aus dem Septimenaccorde g entſteht der
d
h
g
Secundenaccord f, und
d
h
gis
aus dem Septimenaccorde e entſteht der Se-
h
gis
e
cundenaccord d.

§. 49.

So wie eine Tonleiter, auſſer ihren weſentlichen Dreyklången, aus welchen ſie entſtanden iſt, noch andere dieſen åhnliche Dreyklånge enthålt, eben ſo befinden ſich auch in derſelben, auſſer dem in dem vorigen §. angezeigten Septimenaccorde, noch andere dieſem åhnliche Septimenaccorde, die wir als Nachahmungen unſerer Grundſeptimenharmonie anjezt in den beyden Tonarten aufſuchen wollen.

§. 50.

Der erste dieser Septimenaccorde besteht aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime und zeigt sich in der harten Tonart

<table><tr><td>a</td></tr><tr><td>f</td></tr><tr><td>d</td></tr></table>

auf dem unterhalben Tone, als h, und in der weichen Tonart auf der zweyten und großen sechsten

<table><tr><td>a</td><td>e</td></tr><tr><td>f</td><td>c</td></tr><tr><td>d</td><td>a</td></tr></table>

Stufe, als h und fis.

Die erste Umkehrung dieses Septimenaccords giebt einen Sextquintenaccord, der die kleine Terz, reine Quinte und große Sexte enthält, und hat seinen Sitz

1) in der harten Tonart auf der zweyten Klang-

<table><tr><td>h</td></tr><tr><td>a</td></tr><tr><td>f</td></tr></table>

stufe, als d,

2) in der weichen Tonart

<table><tr><td>h</td></tr><tr><td>a</td></tr><tr><td>f</td></tr></table>

a) auf der vierten Stufe, als d, und

b) auf

fis
e
c
b) auf dem Grundtone, nemlich a.

Durch die zweyte Umkehrung entsteht ein Terzquartenaccord, der aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte besteht, und zwar

1) in der harten Tonart, auf der vierten Klang-
d
h
a
stufe, als f,

2) in der weichen Tonart

d
h
a
a) auf der kleinen sechsten Stufe nemlich f, und

a
fis
e
b) auf der dritten Stufe, nemlich c

Vermittelst der dritten Umkehrung dieses Septimenaccords entspringt ein Secundenaccord, der die große Secunde, reine Quarte und kleine Sexte in sich faßt, nemlich

1) in der harten Tonart auf der sechsten Klang-

f
d
h

stufe, als a,

2) in der weichen Tonart

f
d
h

a) auf dem Grundtone, a, und

c
a
fis

b) auf der fünften Klangstufe, nemlich e.

§. 51.

Ein anderer aus der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime bestehender Septimenaccord zeigt sich

1) in der harten Tonart

c
a
f

a) auf der zweyten Klangstufe, als d

d
h
g

b) auf der dritten Klangstufe, als e,

c) auf

g
e
c

c) auf der ſechſten Klangſtufe, nemlich a,

2) in der weichen Tonart

g
e
c

a) auf dem Grundtone, als a,

c
a
f

b) auf der vierten Klangſtufe, als d.

Aus der erſten Umkehrung dieſes Septimenaccords entſpringt ein Sextquintenaccord, der aus der großen Terz, reinen Quinte und großen Sexte beſteht, und dieſer hat ſeinen Sitz

1) in der harten Tonart,

d
c
a

a) auf der vierten Stufe, als f,

e
d
h

b) auf der fünften Stufe, als g, und

a
g
e
c) auf dem Grundtone, c,

2) in der weichen Tonart,

a
g
e
a) auf der dritten Stufe, als c, und

d
c
a
b) auf der kleinen sechsten Stufe, als f.

Die zweyte Umkehrung dieses Septimenaccordes giebt eine Terzquartenharmonie, welche die kleine Terz, reine Quarte und kleine Sexte enthält, und zwar

1) in der harten Tonart,

f
d
c
a) auf der sechsten Stufe, als a

g
e
d
b) auf der siebenten Stufe, h und

c) auf

c
a
g
c) auf der dritten Stufe, e,

2) in der weichen Tonart,

c
a
g
a) auf der fünften Stufe, als e,

f
d
c
b) auf dem Grundtone, als a.

Der durch die dritte Umkehrung dieses Septimenaccordes entstehende Secundenaccord, der die große Secunde, reine Quarte und große Sexte enthält, hat seinen Sitz

1) in der harten Tonart,

a
f
d
a) auf dem Grundtone, als c,

h
g
e
b) auf der zweyten Stufe, als d und

e
c
a
c) auf der fünften Stufe, als g.

a) in der weichen Tonart,

e
c
a
a) auf der kleinen siebenten Sufe, als g und

a
f
d
b) auf der dritten Stufe, als c.

§. 52.

Sowohl die harte als die weiche Tonart enthält noch eine Septimenharmonie, die aus der großen Terz, reinen Quint und großen Septime besteht, und zwar

1) die harte Tonart,

h
g
e
a) auf dem Grundtone, als c

b) auf

e
c
a
b) auf der vierten Stufe, als f

2) die weiche Tonart

h *
g
e
a) auf der dritten Stufe, als c

e
c
a
b) auf der kleinen sechsten Stufe, als f.

Die erste Umkehrung dieses Septimenaccords giebt einen Sextquintenaccord, der aus der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte besteht, und hat seinen Sitz

1) in der harten Tonart,

c
h
g
a) auf der dritten Stufe, als e

b) auf

*) Dieser Septimenaccord kömmt in der weichen Tonart, ausgenommen in dem Falle, wenn eine Reihe von lauter Septimenaccorden gemacht wird, selten vor.

f
e
c
b) auf der sechsten Stufe, als a

2) in der weichen Tonart,

c
h
g
a) auf der fünften Stufe, als e und

f
e
c
b) auf dem Grundtone, als a.

Vermittelst der zweyten Umkehrung desselben entsteht ein Terzquartenaccord, der die große Terz, reine Quarte und große Sexte enthält, und fällt

1) in der harten Tonart

e
c
h
a) auf die fünfte Stufe, als g

a
f
e
b) auf den Grundton, als c

2) in

2) in der weichen Tonart,

e
c
h
a) auf die unerhöhte ſiebente Stufe, als g

a
f
e
b) auf die dritte Stufe, als c

Durch die dritte Umkehrung dieſes Accordes der großen Septime kömmt ein Secundenaccord zum Vorſchein, der aus der kleinen Secunde, reinen Quarte und kleinen Sexte beſteht, und zwar

1) in der harten Tonart,

g
e
c
a) auf der ſiebenten Stufe, als h

c
a
f
b) auf der dritten Stufe, als e

2) in der weichen Tonart,

g
e
c
a) auf der zweyten Stufe, als h

b) auf

c
a
f
b) auf der fünften Stufe, als e.

§. 53.

Außer den angezeigten Septimenaccorden, welche sich in beyden Tonarten zugleich befinden, enthält die weiche Tonart für sich allein noch folgende:

1) Den aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime bestehenden Accord, den man den **Accord der verminderten Septime** nennet, und zwar auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart,
f
d
h
als gis.

Durch die erste Umkehrung dieses Accordes entsteht auf der zweyten Klangstufe der
gis
f
d
Sextquintenaccord h, der die kleine Terz, verminderte Quinte und große Sexte enthält; und die zweyte Umkehrung desselben giebt

giebt auf der vierten Stufe den aus der kleinen Terz, übermäßigen Quarte und großen

h
gis
f
Sexte beſtehenden Terzquartenaccord d.

Vermittelſt der dritten Umkehrung dieſes verminderten Septimenaccords entwickelt ſich der Accord der übermäßigen Secunde, in Begleitung der übermäßigen Quarte und großen Sexte, auf der ſechſten Klangſtufe,

d
h
gis
nemlich f

5) Den Accord der großen Septime, in Begleitung der kleinen Terz und reinen Quinte, auf dem Grundtone der weichen Tonleiter,

gis
e
c
als a. Dieſer Accord ſelbſt wird ſelten, und die durch die Umkehrungen deſſelben davon abſtammende Accorde werden gar nicht gebraucht. Der Accord aber iſt hauptſächlich deswegen zu bemerken, weil bey dem Gebrauche deſſelben die große Septime jederzeit über ſich aufgelößet werden muß, und

weil

weil von dieser Septime eine über sich auflößende None entspringt.

3) Einen aus der großen Terz, übermäßigen Quinte und großen Septime bestehenden Septimenaccord auf der dritten Stufe der

h
gis
e

weichen Tonart, z. E. c, der selten gebraucht wird, und von dessen Umkehrungen man keinen Gebrauch macht.

§. 54.

Aus den auf die Vermischung der beyden Molltonarten a und e sich gründenden Dreyklängen werden noch folgende beyde Septimenaccorde hergeleitet,

1) ein aus der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime bestehender

a
f
dis

Septimenaccord, z. E. h. Dieser Accord selbst ist gar nicht gebräuchlich, wohl aber der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Quarte

Quarte und Sexte, welcher durch die zwey-

dis
h
a
te Umkehrung deſſelben entſteht, nemlich f.

2) Der Septimenaccord, der aus der vermin-
derten Terz, verminderten Quinte und ver-

c
a
f
minderten Septime beſteht, als dis. Auch
dieſer Accord wird gar nicht, und nur der
durch die erſte Umkehrung davon abſtam-
mende Sextquintenaccord mit der übermäßi-

dis
c
a
gen Sexte, nemlich f, wird gebraucht.

§. 55.

Um den Sitz aller in der harten Tonart be-
findlichen Septimenaccorde und ihrer Umkehrungen
auf einmal zu überſehen, kan man ſich folgender
Tabelle bedienen.

Die in jedem Fache der Sextquinten- Terz-
quarten- und Secundenaccorde beygefügte Zahl
zeigt die Stufe der Tonleiter an, auf welcher der

Stammaccord derselben seinen Sitz hat. So bezeichnet z. E. die Zahl 6 in dem ersten Fache der Sextquintenaccorde, daß der in selbigen befindli-

a
g
e

che Accord c, der auf dem Grundtone vorkömmt,

g
e
c

von dem Septimenaccorde a auf der sechsten Klangstufe abstammet.

Die

Die Klangstufen der Tonleiter	Septimenaccorde	Sextquintenaccorde	Terzquartenaccorde	Secundenaccorde.
Auf dem Grundtone C, oder	h	a (6	a (4	a (2
auf der ersten Stufe hat	g	g	f	f
seinen Sitz der : :	e	e	e	d
	c	c	c	c
	c	h (7	h (5	h (3
Auf der zweyten Stufe	a	a	g	g
D	f	f	f	e
	d	d	d	d
	d	c (1	c (6	c (4
Auf der dritten Stufe	h	h	a	a
E	g	g	g	f
	e	e	e	e
	e	d (2	d (7	d (5
Auf der vierten Stufe	c	c	h	h
F	a	a	a	g
	f	f	f	f
	f	e (3	e (1	e (6
Auf der fünften Stufe	d	d	c	c
G	h	h	h	a
	g	g	g	g
	g	f (4	f (2	f (7
Auf der sechsten Stufe	e	e	d	d
A	c	c	c	h
	a	a	a	a
	a	g (5	g (3	g (1
Auf der siebenten Stufe	f	f	e	e
H	d	d	d	c
	h	h	h	h

Anmerkung.

Eine ähnliche Tabelle über den Siz der in der weichen Tonart befindlichen Septimenaccorde und ihrer Umkehrungen, nach der gegebenen Anleitung, zu machen, überlasse ich dem Anfänger selbst.

Dritter Absaz.

Vom Nonenaccorde.

§. 56.

Das Urbild eines Septimenaccords entstand, wenn wir der siebenten Stufe der harten Tonart, mit ihrem in der Natur der Tonleiter liegenden verminderten Dreyklange denjenigen Ton untersezten, aus welchem sie entsprungen ist.

Durch diese Maxime, einer dissonirenden Verbindung, deren Grundton nur ein mitklingender Ton ist, seinen eigentlichen Grundton unterzusetzen, welcher den Grundton einer solchen dissonirenden Verbindung mitklingend hervorgebracht hat, erhalten wir, wenn wir sie weiter anwenden, noch verschiedene Arten dissonirender Verbindungen.

d g
h e
g c
Die Grundtöne der Septimenaccorde e, a
und

a
f
d
und h sind solche Töne, die in ihrer Entstehungsart andere voraussetzen, von welchen sie mitklingend bewürket wurden; sezt man nun diejenigen Töne unter die Grundtöne der angezeigten Septimenaccorde, aus welchen sie mitklingend entsprun-

d g a
h e f
g c d
e a h
―――
gen sind, nemlich c f g, so entstehen dissonirende Verbindungen die aus der Terz, Quinte, Septime und None bestehen, und Nonenaccorde genennet werden.

§. 57.

In der weichen Tonart entstehen die Nonenaccorde auf eben die Art; denn die Grundtöne

e f
c d
a h
der beyden Septimenaccorde f und gis sind solche Töne, die in der Entstehungsart dieser Tonart die beyden Haupttöne d und e voraussetzen, und wenn diese jenen untergesezt werden, so entstehen die beyden Nonenaccorde

e		f
c		d
a		h
f		gis
—	und	—
d		e.

§. 58.

Da der Nonenaccord seinem Ursprunge nach fünfstimmig ist, so wird bey dessen Gebrauche im vierstimmigen Satze ein Intervall aus demselben weggelassen, und dieses ist

Entweder die Quinte, und da bleibt ein Satz, der aus der Terz, Septime und None besteht, und der **Nonenseptimenaccord**

	a	f
	f	d
	h	gis
genennet wird; z. E.	g	oder e.

Oder die Septime, alsdenn enthält die Verbindung die Terz, Quinte und None, und wird wegen ihres öftern Gebrauchs der **gemeine Nonenaccord** genennt. Z. B.

a	f
d	h
h	gis
g, oder	e.

Anmer-

Anmerkung.

Bey dem vierstimmigen Gebrauche des Nonenaccords wird die Terz nur im Falle der Noth ausgelassen; geschieht es aber, so bleibt eine Verbindung, die aus der Quinte, Septime und None besteht, z. E.

a	f
f	d
d	h
g	e.

(g oder e.)

§. 59.

So wie man den Grundseptimenaccord auf den übrigen Stufen der Tonleiter nachahmt, so geschieht es auch mit dem Nonenaccorde. Man kan denselben auf allen Stufen der Tonleiter ausüben, wo es die Bequemlichkeit der Fortbewegung seiner Intervalle erlaubt. Die große sechste, und kleine und große siebente Stufe der weichen Tonart sind die unschicklichsten zur Ausübung des Nonenaccords.

Die beyden Tonarten enthalten also folgende gemeine Nonenaccorde, als

	d	e	f	g	a	h	c
	g	a	h	c	d	e	f
	e	f	g	a	h	c	d
1) die harte Tonart	c	d	e	f	g	a	h,

h c d e f g
e f gis a h c
c d e f gis a
2) die weiche Tonart a h c d e f,

und, wenn in selbigen statt der Quinte die Septime gebraucht wird, folgende Nonenseptimenaccorde;

d e f g a h c
h c d e f g a
e f g a h c d
1) die harte Tonart c d e f g a h

h c d e f
(g) (gis) a h c d
c d e f gis
2) die weiche Tonart, a h c d e.

§. 60.

Aus dem Accorde der großen Septime auf
gis
e
c
dem Grundtone der weichen Tonleiter a entspringt
gis
e
c
a
der Accord der übermäßigen None f. Diese über=

übermäßige None wird selten anders als zur Zierlichkeit der Melodie gebraucht.

§. 61.

Aus der Umkehrung des Nonenaccords entstehen harmonische Verbindungen, die theils an und für sich unbrauchbar sind, theils aber auch solche, die zwar ihrer Natur nach gebraucht werden können, aber in Praxi nur im Durchgange gebräuchlich sind. Von der ersten Art sind die Sätze, welche aus derjenigen Umkehrung des Nonenaccords entstehen, in welcher die None selbst zum Grundtone angenommen wird, weil in selbiger die None und Septime einander dergestalt in den Wurf kommen, daß eines von beyden Intervallen wider seine Natur aufgelöset werden müste, wenn man davon Gebrauch machen wollte.

Von der zweyten Art aber sind diejenigen Accorde, die aus den beyden ersten Umkehrungen, sowohl des gemeinen Nonenaccords, als auch des Nonenseptimenaccords, entspringen.

Wenn man z. E. in dem gemeinen Nonenac-
a
d
h
corde g die Terz als Grundton annimt, so entsteht ein Accord, der aus der Terz, Sexte und

 Septi-

a
g
d
Septime besteht; z. E. h. In diesem Accorde entspringt die Sexte aus der Umkehrung der Terz und ist also ursprünglich consonirend. Wir werden in der Folge diesen aus Terz, Sexte und Septime bestehenden Satz auch als einen Terzdecimenaccord kennen lernen, in welchem die Sexte ursprünglich dissonirend ist; im Fall man also von dieser Umkehrung des Nonenaccordes Gebrauch machen wollte, müste man sich hüten, diese beyden Accorde nicht mit einander zu vermengen.

Die zweyte Umkehrung des gemeinen Nonenaccords, wenn die Quinte desselben als Grundton angenommen wird, giebt einen Sextquintenaccord
h
g
a
mit der Quarte; z. E. d.

Aus der Umkehrung des Nonenseptimenac-
a
f
h
cords, z. E. g entsteht, wenn die Terz als Grundton angenommen wird, ein Accord, der die Quin-

te,

g
a
f
te, Sexte und Septime ausmacht, als h. Wird aber die Septime als Grundton angenommen, so besteht der Accord aus Secunde, Terz und Quar-
h
g
a
te, als f. Soll dieser Satz brauchbar werden, so muß man die Quarte desselben weglassen und ihn nur dreystimmig ausüben.

§. 62.

Man wird nun im Stande seyn, den wesentlichen Unterschied zwischen der None und Secunde einzusehen. Die Secunde entsteht aus der Umkehrung der Septime; wenn z. B. der Sep-
f
d
h
timenaccord g dergestalt umgekehrt wird, daß das dissonirende Intervall, oder die Septime des-
d
h
g
selben, in die Grundstimme gesezt wird, als f, so

g
so dissoniren die beyden Töne f gegen einander als Secunde, oder dergestalt, daß der Grundton f die Dissonanz ist, welche vorbereitet und aufge-
g
c
a
löset werden muß. In dem Nonenaccorde f
g
dissoniren die beyden Töne f gleichfalls gegen einander, aber so, daß der Ton g das dissonirende Intervall ist, welches vorbereitet und aufgelöset
g
e
c
werden muß, weil es die Septime des Accords a ist, die durch das Untersetzen des Tones f zur None wird, und eben die Behandlung erfordert, die sie als Septime hatte. Weil nun die gegen den Grundton dissonirende Secunde auf eine andere Art entsteht, und ein ganz anderes Tractement erfordert, als diejenige Secunde, bey welcher der Grundton selbst gegen die zweyte Stufe, die er über sich hat, dissonirt, so unterscheidet man die erste, weil sie gegen ihren Grundton in der Entfernung von neun Stufen entspringt, von der zweyten, die durch Umkehrung der Septime zum Vorschein kömmt, durch den Namen der None.

Vier-

Vierter Absatz.

Von dem Undecimenaccorde.

§. 63.

In dem vorigen Absatze haben wir gesehen, wie aus einigen Nachahmungen des Grundseptimenaccords, deren Grundtöne nur mitklingende Töne sind, durch das Untersetzen ihres eigentlichen Grundtones Nonenaccorde entstanden sind. Es finden sich in den beyden Tonleitern mehr dergleichen Dreyklänge, die einen solchen Grundton haben, der mitklingend in einem andern Tone entstanden ist. Von

c
a
f
dieser Art ist z. B. der Septimenaccord d in der

a
f
d
harten, und h in der weichen Tonart.

Der Ton d, der hier als Grundton des Sep-

c
a
f
timenaccords d gebraucht ist, entstund in der harten Tonart mitklingend als Quinte in dem Tone g, und sezt also in seiner Entstehungsart diesen Ton

Ton g und das zugleich mitklingende h voraus;

a
f
d

so wie der Grundton des Septimenaccords h in der weichen Tonart in seiner Entstehungsart die beyden Töne e und g oder gis voraussezt. Fügen wir demnach einem solchen Septimenaccorde diejenigen Töne hinzu, die der Grundton desselben, seiner Entstehungsart gemäß, voraussezt, z. E.

c	f
a	d
f	h
d	g*
h	e

in der harten Tonart g oder c und in der wei-

a	d
f	h
d	gis
h	e
gis	c

chen e oder a, so entsteht eine sechsstimmige dissonirende Verbindung, die aus der Terz, Quinte,

* Der Ton g wird hier nicht als Hauptton, sondern als ein im Grundtone c mitklingender Ton betrachtet.

te, Septime, None und Undecime besteht, und der **Undecimenaccord** genennet wird.

§. 64.

Dieser Accord, der an sich selbst wegen der Zusammenkunft zu vieler Dissonanzen unbrauchbar ist, erhält seine Brauchbarkeit durch Auslassung einiger Intervalle. Denn wenn man

1) aus demselben die Terz, Septime und None wegläßt; so entsteht der in Praxi so oft vorkommende dreystimmige Accord, der aus der Undecime und Quinte besteht, und unter dem Namen des Quintquartenaccords bekannt ist.

d g
c f

Z. E. g oder c.

Bey dem vierstimmigen Gebrauche dieses Accords, der am gewöhnlichsten auf der fünften Klangstufe und auf dem Grundtone der Tonleiter ausgeübet wird, muß der Grundton oder auch die Quinte verdoppelt werden.

Aus der Umkehrung dieses dreystimmigen Undecimenaccords entspringt

a), wenn die Quinte zum Grundtone angenommen wird, eine Verbindung, welche die Quarte und Septime enthält, und die hauptsächlich auf der fünften Stufe der Tonleiter

zur

zur Aufhaltung * des Sextquartenaccords

f
c

gebraucht wird. Z. E. g. Im vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche desselben der Grundton verdoppelt.

b) Wird aber die Undecime oder Quarte zum Grundtone angenommen, so entspringt der bekannte, aus Secunde und Quinte bestehende Accord, welcher der **Secundquintenaccord** genennet, und hauptsächlich auf dem Grundton oder der vierten Stufe der

g c
d g

Tonleiter gemacht wird; z. E. c oder f.

Weil in diesem Accorde die Undecime oder die Dissonanz in der Gestalt einer Secunde zum Vorschein kömmt, so muß in dem vierstimmigen Satze entweder die Quinte, oder der oberste Theil dieser Secunde verdoppelt werden.

2) Wenn aus dem Undecimenaccorde die Terz und Septime ausgelassen wird, so bleibt ein Accord

* Nach der Bemerkung des Herrn Bachs, in dessen Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Theil 2. Cap. 15. §. 3.

Accord, der aus der Quinte, None und Un-

c f
a d
d g

decime oder Quarte besteht; z. E. g oder c.
Sein Sitz ist eigentlich der Grundton, und die
fünfte Stufe der Tonleiter, er kan aber auch
gelegentlich auf andern Stufen derselben aus-
geübt werden.

3) Wirft man die Terz und Quinte aus dem Un-
decimenaccorde weg, so besteht der Accord aus

c
a
f

der Septime, None und Undecime; z. E. g

f
d
h

oder c.

4) Wird die Terz und None aus dem Undeci-
menaccorde weggelassen, so enthält die Verbin-
dung die Quinte, Septime und Undecime;

c f
f h
d g

z. E. g oder c.

H Wenn

Wenn dieser Accord auf der fünften Stufe der Tonleiter, woselbst die Septime klein ist, gemacht wird, so entstehen von ihm durch die Umkehrung drey brauchbare Accorde; und zwar

a), wenn die Quinte als Grundton gesezt wird, eine Verbindung, die aus der Terz,

c
g
f

Quarte und Septime besteht; z. E. d.

b) Wird die Septime als Grundton gesezt, so kömmt ein Accord zum Vorschein, der die Secunde, Quinte und Sexte enthält;

d
c
g
z. E. f.

c) Wird aber die Undecime oder Quarte als Grundton gesezt, so entspringt eine Verbindung, welche aus der Secunde, Quar-

g
f
d

te und Quinte besteht, z. E. c.

Sobald dieser Accord dreystimmig ausgeübt, und aus demselben der oberste Theil der Secunde ausgelassen wird, so kömmt eine

eine Verbindung zum Vorscheine, die aus der Quarte und Quinte besteht, die man aber keinesweges mit dem bey 1) angezeigten Undecimen= oder so genannten Quintquartenaccorde vermengen darf; denn bey jenem ist die Undecime allein die Dissonanz, die vorbereitet und aufgelöset werden muß. Hier, in diesem umgekehrten Accorde aber, sind zwey Dissonanzen enthalten, erstlich die Quarte, welche gegen die Quinte dissonirt, und zweytens die durch Umkehrung der Septime zum Grundton gewordene Secunde; daher wird bey dem Gebrauche desselben erst der Grundton, als die Hauptdissonanz, aufgelöst, und die Quarte und Quinte werden dadurch in einen Sextquintenaccord verwandelt, welcher alsdenn wieder nach seiner Art aufgelöset wird.

5) Wenn aus dem Undecimenaccorde die Septime und None ausgelassen wird, so kömmt ein aus Terz, Quinte und Undecime bestehender

c
d
h

Satz zum Vorschein, z. E. g, der aber wegen der zu nahen Zusammenkunft der Nebendissonanzen nicht füglich gebraucht werden kan, und nur deswegen zu merken ist, weil durch die er=

ste Umkehrung desselben, wenn die Terz zum Grundton genommen wird, ein brauchbarer Accord entspringt, der die Terz, Sexte und

g
c
d
None enthält, z. E. h.

§. 65.

Zu Ende des vorigen Absatzes haben wir den wesentlichen Unterschied zwischen der None und Secunde kennen gelernt, und nun sind wir im Stande, den Unterschied zwischen der Undecime und Quarte gleichfalls einzusehen.

Die gegen den Baß stehende Quarte entstund einmal durch die zweyte Umkehrung des harmonischen Dreyklangs, wenn nemlich die Quinte desselben als Grundton gesezt wird; das zweyte mal aber durch die zweyte und dritte Umkehrung des Septimenaccords, und also in beyden Fällen, durch die Umkehrung der Quinte. Die Undecime hingegen entsteht aus der Septime durch Hinzuthun eines andern Grundtones unter den Grundton des Septimenaccords, und behält daher auch die Eigenschaft der Septime, das ist, sie muß als eine ursprüngliche Dissonanz behandelt, oder ordentlich vorbereitet und jederzeit abwärts aufgelöset werden.

Fünf-

Fünfter Absaß.

Von dem Terzdecimenaccorde.

§. 66.

Wenn der Grundton eines Nonenaccords ein solcher Ton ist, der als Quinte in einem andern Tone mitklingt, und man fügt demselben diejenigen Töne hinzu, die er in seiner Entstehungsart vorausſezt, so entsteht ein Accord, in welchem alle Stufen der Tonleiter harmonisch verbunden sind, und der in seinem ganzen Umfange eben so unbrauchbar ist, als der Undecimenaccord, aber wegen der durch Auslassung einiger Intervalle von ihm abstammenden, und hauptsächlich in Orgelpuncten gebräuchlichen Accorde bemerkt werden muß.

Von dieser Art sind die Grundtöne der beyden

a	e
f	c
d	a
h	f

Nonenaccorde g und d. Denn der Ton g kan als ein mitklingender Ton des Grundtones c betrachtet werden, und sezt also dieses c und das mit dem g gemeinschaftlich mitklingende e voraus; und der Ton d entstund gemeinschaftlich mit dem Tone h mitklingend in dem Haupttone g. Setzen wir unter die Grundtöne dieser beyden Nonenaccorde

diejenigen Töne, die sie in ihrer Entstehungsart

a		e
f		c
d		a
h		f
g	oder	d
e		h

voraussetzen; z. E. c g so entsteht ein Accord, der aus der Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime besteht, und der **Terzdecimenaccord** genennet wird.

§. 67.

Durch die erste Umkehrung eines harmonischen Dreyklangs entstund in der Harmonie das Intervoll der Sexte als eine Consonanz. Hier entsteht das Intervall der Sexte gegen die Grundstimme in der Entfernung von dreyzehn Stufen als Dissonanz, weil es die None ist, die durch einen andern untergesezten Grundton zur Sexte geworden, und also ursprünglich dissonirend ist; daher unterscheidet man diese ursprünglich dissonirende Sexte von der consonirenden durch den Namen der **Terzdecime.**

§. 68.

Die von dem Terzdecimenaccorde durch Auslassung einiger Intervalle desselben entspringenden und in Praxi gebräuchlichen Accorde sind folgende:

1) Wenn

1) Wenn man aus selbigen die Quinte, None und Undecime wegläßt, so bleibt ein Accord, der die Terz, Septime und Terzdecime oder Sexte enthält, z. E.

e
f
h
g,

der eigentlich nur in Orgelpuncten auf der fünften Stufe der Tonleiter gebraucht wird.

2) Wirft man aus dem Terzdecimenaccorde die Terz, Quinte und None weg, so bleibt eine Verbindung, die aus der Septime, Undecime und Terzdecime besteht, z. E.

e
c
f
g,

und die gleichfalls auf der fünften Stufe der Tonleiter gemacht wird.

3) Wird aus dem Terzdecimenaccorde die Terz, Quinte und Septime ausgelassen, so enthält der Accord die None, Undecime und Terzdecime, oder die None, Quarte und Sexte, und wird gemeiniglich nur auf der sechsten Stufe der harten und weichen, oder

 auch

auch zuweilen auf dem Grundtone der wei-
f
d
h
chen Tonart gemacht, z. E. a.

Anmerkung.

Man muß sich hüten, diesen Accord mit dem
f
d
h
bekannten Secundenaccorde a zu vermengen, der aus der Umkehrung des Septimen-
a
f
d
accords h auf der siebenten Stufe der harten, und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart liegt, und dem ersten Ansehen nach keine Verschiedenheit bemerken läßt. Al-
f
d
h
lein in dem Secundenaccorde a ist der Grundton a, der durch Umkehrung der Septime zur Secunde geworden ist, die Disso-
h
nanz, und die beyden Töne a dissoniren

gegen

gegen einander in dem Verhältniß der Secunde, wobey die sie begleitende Sexte und Quarte, die aus der Umkehrung der Terz und Quinte entstehen, ihren Weg nehmen können, wohin sie wollen.

f
d
h

Im Terzdecimenaccorde a hingegen sind nicht allein die beyden Intervalle der Sexte und Quarte, oder eigentlich der Terzdecime und Undecime ursprüngliche Dissonanzen, die ihren gemessenen Fortgang haben, son-
h
dern die beyden Töne a entstehen in diesem Accorde noch überdieß in der Gestalt der None.

Drittes Kapitel.

Von der Bezeichnung der harmonischen Verbindungen.

§. 69.

Wenn bey der Aufführung eines Tonstücks die Grundstimme desselben, und zugleich die darüber gebrauchten harmonischen Verbindungen, welche bey einer solchen Grundstimme durch gewisse Zeichen vorstellig gemacht sind, auf einem Flü-

gel, oder andern darzu bequemen Instrumente zur Ausfüllung des Ganzen mitgespielet werden, so nennet man dieses Verfahren den Generalbaß spielen. In Rücksicht auf den Compositeur besteht also der Generalbaß in der Wissenschaft, die Folge der gebrauchten harmonischen Verbindungen eines Tonstücks bey der Grundstimme desselben durch gewisse Zeichen vorstellig zu machen.

§. 70.

Die Zeichen oder Signaturen, deren man sich bedienet, um die harmonischen Verbindungen über oder unter der Grundstimme vorzustellen, sind die durch Zahlen vorstellig gemachten Intervalle, die gegen die Töne der Grundstimme harmonisch verbunden sind. Wenn man daher z. B. anzeigen will, daß über einem Tone der Grundstimme die Sextquartenharmonie gebraucht worden ist, so bedienet man sich der darüber gesezten Zahlen $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$. Um aber die eigentliche Beschaffenheit derjenigen Intervalle zu bezeichnen, die nicht in der Tonleiter desjenigen Grundtones liegen, aus welchem das Stück gesezt ist, sondern durch zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen, und durch die Ausweichung in andere Töne verursacht werden, bedienet man sich der vor den Noten selbst gebräuchlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen *, ♭ und

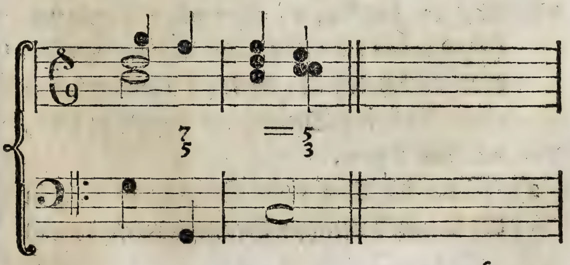
♭ und ♮, welche den Zahlen beygefügt werden, oder auch statt des * (im Fall es nicht die Erhöhung der Terz bezeichnen soll) eines Striches durch die Ziefer.

§. 71.

Die Beschaffenheit der Terz, wenn selbige nicht in der Tonleiter desjenigen Grundtones liegt, aus welchem das Stück gesezt ist, wird gemeiniglich ohne Ziefer mit den Versetzungszeichen *, ♮ oder ♭ allein bezeichnet.

§. 72.

Soll eine über einem Grundtone gebrauchte harmonische Verbindung zu dem nächstfolgenden Grundtone von neuen angeschlagen werden, ehe die Verbindung selbst geändert wird, so bedienet man sich über der Baßnote, zu welcher die vorhergehende Harmonie wiederholet werden soll, zweyer Querstriche, nach welchen man die auf eben derselben Grundnote veränderte Harmonie wieder anzeiget; z. E.



§. 73.

§. 73.

Im Fall alle Stimmen zusammen einen Satz in dem Einklange und der Octave machen, und der Generalbaßspieler, anstatt Accorde zu greifen, nur die Grundstimme mit der Octave verdoppeln soll, so bedienet man sich des Ausdruckes all' unisono; verlangt man aber, daß in einem Satze die Grundstimme allein, ohne die darüber gebrauchten harmonischen Verbindungen, gespielet werden soll, so pflegt man einen solchen Satz, ohne ihn zu beziefern, mit tasto solo zu bemerken.

§. 74.

Sowohl den harten als weichen harmonischen Dreyklang, dessen Signatur $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ oder auch $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ ist, pflegt man niemals über der Grundstimme anzuzeigen, ausgenommen

1) wenn auf eben derselben Grundnote eine andere Verbindung vorher gebraucht worden ist, wie bey fig. 1, oder wenn mit der vorhergehenden Grundnote ein dissonirender Accord verbunden ist, dessen Dissonanz durch einen Ton des Dreyklangs aufgelöst wird, wie bey fig. 2.

2) Wenn die Terz eines Dreyklangs nicht in der Tonart desjenigen Grundtones liegt, aus wel-

welchem das Tonſtück geſezt iſt, ſo muß dieſe auſſerhalb der Tonart befindliche Terz mit demjenigen Verſetzungszeichen bemerkt werden, deſſen man ſich vor der Note ſelbſt bedienet. Wenn daher im einem Tonſtücke, welches in der harten Tonart g ſteht, der

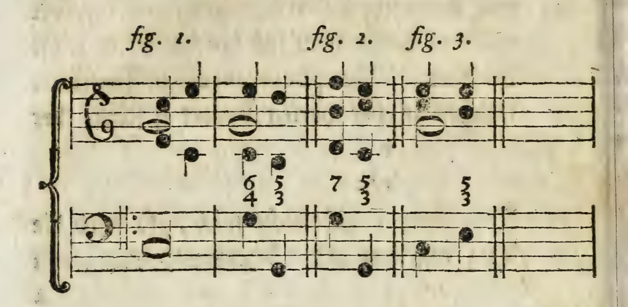
e
cis
Dreyklang a gebraucht wird, ſo wird die Terz deſſelben mit * bezeichnet; oder wenn

a
f
in eben dieſem Tonſtücke die Dreyklänge d
d
b
oder g vorkommen, ſo muß die Terz des erſten, wegen der Erniedrigung des Tones fis in f, mit ♮, und die Terz des zweyten, wegen der Erniedrigung des Tones h in b mit b bezeichnet werden.

3) Wenn der Baß nach einem der Tonart weſentlichen Dreyklange eine Terz ſteigt, und auf derſelben ein zufälliger Dreyklang der Tonart gebraucht iſt, wie bey fig. 3, ſo pflegt man einen ſolchen Dreyklang zur Warnung des Generalbaßſpielers anzuzeigen, weil er auſſerdem gewohnt iſt, anſtatt die-

ſes

ses Dreyklangs, den Sextenaccord zu greiffen.



4) Der harte Dreyklang auf der fünften Klangstufe der weichen Tonart muß jederzeit, und zwar, nach Beschaffenheit der Tonart, bald mit * bald aber auch mit ♮ angezeiget werden; z. E. in der weichen Tonart e wird

fis
dis
der Dreyklang h mit *, und in der wei-

d
h
chen Tonart c der Dreyklang g mit ♮ bezeichnet.

Anmerkung.

Der verminderte Dreyklang wird gemeiniglich mit einem Bogen über der Zahl 5 bezeichnet,

f
d
net, z. E. h mit $\overset{\frown}{5}$. Zum Zeichen des übermäßigen Dreyklangs aber bedienet man sich der Zahl 5 mit dem hierzu nöthigen Versetzungszeichen. So wird z. E. der

gis h
e g
übermäßige Dreyklang c mit 5\ und es mit 5♮ vorstellig gemacht.

§. 75.

Der Sextenaccord, so lange die Sexte und Terz desselben in der Tonart des Grundtones liegt, aus welchem das Stück gesezt ist, wird mit der Zahl 6 allein bezeichnet; so bald aber ein Intervall desselben ausserhalb der Tonart des Grundtones befindlich ist, so muß es angezeiget werden. Wenn daher

1) die Sexte nicht in der Tonart des Grundtones befindlich ist, so ist sie entweder erhöht, z. E. in der harten Tonart c, der

fis
c
Sextenaccord a, oder in der harten Tonart

h
f
f der Accord d; im ersten Falle bedienet man

sich

sich zum Zeichen der durch ein * erhöheten Sexte eines Strichs durch die Zahl, als 6̸, im zweyten Falle aber wird das ♮, durch welches die Sexte erhöhet worden ist, der Zahl beygefügt, als 6♮. Oder sie ist erniedrigt, und alsdenn bezeichnet man die Zahl 6 mit dem nemlichen Zeichen, durch welches die Note, die das Intervall der Sexte ausmacht, erniedrigt worden ist, z. E. in der

f
c
Tonart g den Accord a mit 6♮, und in der

b
f
Tonart c den Accord d mit 6b.

Liegt aber 2) die Terz eines Sextenaccordes nicht in der Tonleiter des Grundtones, so muß die Beschaffenheit derselben zugleich mit der Sexte angezeigt werden. Wenn z. B. in einem Tonstücke aus der harten Tonart

fis e h
cis b f
g die Sextenaccorde a, g oder d vorkommen, so wird der erste mit $\frac{6}{*}$, der zweyte mit $\frac{6}{b}$ und der dritte mit $\frac{6}{♮}$ bezeichnet,

§. 76.

Zum Zeichen des Sextquartenaccords bedient man sich der beyden Zahlen $\frac{6}{4}$, und sobald ein Inter-

Intervall desselben ausser der Grundtonart liegt, muß es, nach Beschaffenheit der vor den Noten selbst gebrauchten Vorzeichnung, bald mit einem Striche durch die Ziefer, bald aber auch mit ♮ oder ♭ bezeichnet werden; so muß z. E. der Sext-

d
b
quartenaccord f in einem Tonstücke aus der harten Tonart c mit $^{6}_{4}\flat$, und der Sextquartenaccord
h
g
d in einem Tonstücke aus der harten Tonart a mit $^{6}_{4}\natural$ bezeichnet werden.

§. 77.

Der Septimenaccord wird, wenn alle darzu gehörige Intervalle in der Tonart des Grundtons liegen, bloß mit der Zahl 7 angezeigt. Liegt die Septime allein ausser der Grundtonleiter, z. E.
b
g
e
in der harten Tonart c der Septimenaccord c, so wird der Zahl 7 das Vorsetzungszeichen angehängt, als ♭7. So bald aber die Terz oder Quinte eines Septimenaccords ausser der Grundtonart liegt, muß die Beschaffenheit derselben zugleich mit der Zahl 7 angezeigt werden. Wann z. E. in einem

Tonstücke aus der harten Tonart c der Septimen-

c
a
fis

accord d vorkömmt, so muß die Terz fis mit der Septime zugleich bezeichnet werden, als $\frac{7}{*}$.

§. 78.

Der Sextquintenaccord wird mit den Zahlen $\frac{6}{5}$, der Terzquartenaccord mit $\frac{4}{3}$, und der Secundenaccord mit $\frac{4}{2}$ oder mit ² bezeichnet, und im Falle die Intervalle, mit deren Zahlen ein solcher Accord bezeichnet wird, nicht in der Tonart befindlich sind, muß ihnen ihr Versetzungszeichen beygefügt werden. Wenn aber dasjenige Intervall dieser Accorde, welches gewöhnlicher Weise nicht mit angezeigt wird, wie z. E. die Terz im Sextquintenaccorde, ausserhalb der Tonart liegt, so muß man alsdenn die Beschaffenheit eines solchen Intervalls mit den übrigen Zahlen zugleich kennbar machen. Wenn z. B. in der Tonart g

cis
a
g

der Terzquartenaccord e gebraucht wird, so muß diese erhöhete Sexte mit der Terz und Quarte zugleich angezeigt werden, als $\frac{\sharp 6}{\frac{4}{3}}$.

§. 79.

Wenn der Nonenaccord aus Terz, Quinte und None besteht, und die beyden ersten Intervalle in der Grundtonart liegen, bedienet man sich blos der Zahl 9, diesen Accord zu bezeichnen, wird aber die None in Gesellschaft der Septime gebraucht, so muß die Septime zugleich mit angezeigt werden.

Anmerkung.

Im Falle die None bey liegendem Basse in die Octave aufgelöst wird, so pflegt man die Resolution derselben bey ihrem Eintritte mit der Zahl 8 anzumerken.

§. 80.

Zum Zeichen der Undecime bedienet man sich statt der Zahl 11 gewöhnlich der einfachen Zahl 4; und diejenigen Sätze, die aus dem Accorde der Undecime, sowohl durch Auslassung einiger Intervalle, als auch durch die Umkehrung abstammen, müssen mit den Zahlen aller derjenigen Intervalle angezeigt werden, aus welchen sie bestehen.

Anmerkung.

Man muß sich hüten, daß man den aus Septime, None und Undecime bestehenden Ac-

cord nicht, wie oft geschieht, mit $\frac{7}{2}$ bezeichne, sondern mit $\frac{9}{7}{4}$.

§. 81.

Anstatt der Zahl 13 bedienet man sich bey der Bezeichnung des Terzdecimenaccords der einfachen Zahl 6, und die übrigen Intervalle, welche die Terzdecime begleiten, müssen mit ihr zugleich durch ihre Zahlen vorgestellet werden.

§. 82.

Sowohl bey den Nonenaccorden, als auch bey den Undecimen- und Terzdecimenharmonien, muß allen denjenigen Intervallen, die nicht in der Grundtonart liegen, nach Anleitung der vorhergehenden §phen, ihr gehöriges Versetzungszeichen beygefügt werden.

Drit-

Dritter Abschnitt.

Von der Reinigkeit des Satzes, oder vom richtigen Gebrauche der Accorde und ihrer Intervalle.

§. 83.

Wenn der harmonische Inhalt eines Tonstücks, oder die Folge der verschiedentlich abwechselnden Accorde desselben so beschaffen ist, daß sowohl der Gebrauch der Accorde überhaupt, als auch insbesondere der Fortgang ihrer Intervalle, mit den darzwischen gesezten Nebennoten, nicht wieder die auf Natur und gute Praxis sich gründenden Regeln der Kunst geschieht, so pflegt man die Regelmäsigkeit einer solchen Verbindung der Accorde und ihrer Intervalle die Reinigkeit des Satzes zu nennen.

§. 84.

Die Reinigkeit des Satzes hängt diesem nach von drey Stücken ab;

1) von dem richtigen Gebrauche der Accorde überhaupt,

2) von dem regelmäsigen Fortgange eines je-

den Intervalls derselben zu einem Intervalle des folgenden Accords, und

3) von der richtigen Behandlung der Nebennoten.

§. 85.

Der richtige Gebrauch der Accorde erfordert den richtigen Gebrauch derselben,

1) in Ansehung ihrer Sitze, und

2) in Betracht ihrer Folge.

Anmerkung.

Auch der richtige Gebrauch der Accorde in Ansehung der Modulation kan das seine zur Reinigkeit des Satzes beytragen. Weil aber die Modulation ein Gegenstand ist, den ich erst in der Lehre von der Melodie abhandle, so bemerke ich hier nur folgende Regeln, auf welche sich der richtige Gebrauch der Accorde in Ansehung der Modulation gründet.

Erste Regel.

Man muß in der Wahl der Accorde der Tonart treu bleiben, in welcher sich die Modulation aufhält, das heißt: man muß die Accorde so wählen, daß sie den Grund ihres

res Daseyns in keiner andern, als blos in derjenigen Tonart haben, in welcher der Satz steht.

Zweyte Regel.

Man muß, (wenn sich die Modulation in dem festen Gesange, gegen welchen man contrapunctirt, ändert,) denjenigen Ton des festen Gesanges zum Eintritte der Harmonie in die neue Tonart wählen, der sowohl zur Bezeichnung der Tonart, in welche sich die Modulation hinwendet, als auch zur Erhaltung einer guten Folge der Accorde am schicklichsten ist.

In der zweyten Abtheilung werde ich Gelegenheit haben, diese beyden Regeln mit verschiedenen Anmerkungen zu begleiten.

§. 86.

Den Sitz der Accorde haben wir im zweyten Abschnitte mit der Entstehungsart derselben zugleich kennen gelernt; und den richtigen Gebrauch der Accorde in Ansehung ihrer Fortbewegung wird uns die Lehre von dem Fortgange der Intervalle begreiflich machen. Wir werden z. B. finden, daß

a
f
der Dreyklang d ordentlicher Weise auf den Sep-

f
d
h

timenaccord g nicht folgen, und zwar deswegen nicht folgen kan, weil er denjenigen Ton nicht enthält, welcher die Septime dieses Septimenaccords aufzulösen fähig ist.

§. 87.

Der regelmäßige Fortgang eines jeden Intervalls der Accorde zu einem Intervalle eines nachfolgenden Accords, oder die Lehre von der Fortbewegung der Intervalle überhaupt, und die richtige Behandlung der zwischen diese Intervalle zu setzenden Nebennoten, ist also eigentlich der Inhalt dieses Abschnitts; und da sich sowohl die Accorde als auch die Intervalle, aus welchen sie bestehen, in consonirende und dissonirende unterscheiden, so theilt sich dieser Abschnitt in drey Kapitel, in deren erstem ich von der Fortbewegung der consonirenden, und in dem zweyten von der Fortbewegung der dissonirenden Intervalle handle. Die richtige Behandlung der zwischen die Intervalle zu setzenden Nebennoten wird den Inhalt des dritten Kapitels ausmachen.

Erstes Kapitel.

Von der Fortbewegung der Consonanzen.

§. 88.

Di Consonanzen theilen sich (§. 22.) in vollkommne und unvollkommne; wenn daher eine Consonanz zu einer andern fortgeht, so sind hier überhaupt vier verschiedene Fälle möglich, denn der Fortgang kan geschehen

1) von einer vollkommenen Consonanz, und zwar

a) zu einer andern vollkommnen, oder

b) zu einer unvollkommnen;

2) von einer unvollkommnen Consonanz, und zwar

a) zu einer vollkommnen, oder

b) zu einer andern unvollkommnen.

§. 89.
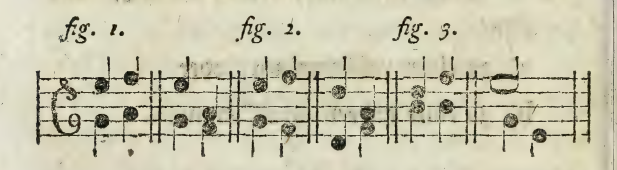
Wenn eine vollkommne oder unvollkommne Consonanz zu einer andern vollkommnen oder unvollkommnen fortgeht, so geschieht der Fortgang entweder

aa) so, daß die beyden Töne eines consonirenden Intervalls, welche zu einem

andern consonirenden Intervalle fortgehen, zugleich steigen oder fallen, wie z. B. bey fig. 1. Diese Art fortzugehen wird **der Fortgang in gerader Bewegung**, oder schlechtweg **die gerade Bewegung** genennet; oder

bb) so, daß, indem ein Ton steigt, der andere fällt, wie bey fig. 2. Diese Art des Fortgangs nennet man **die Gegenbewegung**; oder auch

cc) so, daß ein Ton sich auf oder abwärts bewegt, und der andre auf seiner Stufe unverändert bleibt, z. E. fig. 3. Diese Art des Fortgangs wird **die Seitenbewegung** genennet.



Erster Absatz.

Von der Fortbewegung der vollkommnen Consonanzen.

§. 90.

Eine vollkommne Consonanz bewegt sich (§. 88.) entweder

I) zu

I) zu einer andern vollkommenen, oder

II) zu einer unvollkommenen.

Im ersten Falle geschieht der Fortgang von einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommnen, entweder

1) unter vollkommnen Consonanzen von einerley Art, z. B. von einer Octave zu einer andern; oder

2) unter vollkommnen Consonanzen von verschiedener Art; z. B. von einer Octave zur Quinte.

Anmerkung.

Im Satze selbst vertritt sehr oft der Einklang die Stelle der Octave, und umgekehrt die Octave die Stelle des Einklangs, daher gilt alles, was ich in diesem Kapitel von dem Fortgange der Octave bemerken werde, auch zugleich von dem Fortgange des Einklangs.

§. 91.

Der Fortgang zweyer vollkommnen Consonanzen von einerley Art, und zwar

a) in der geraden Bewegung

wird durch die alte und bekannte Regel verboten, daß zwey vollkommne Consonanzen von einerley

nerley Art, nemlich zwey Einklänge, zwey Octaven oder zwey Quinten niemals in gerader Bewegung nach einander in einerley Stimmen gesezt werden dürfen.

1) Anmerkung.

Von solchen Sätzen, in welchen alle Stimmen im Einklange oder der Octave fortgehen, oder wo die Viole mit dem Basse, die zweyte Violine mit der ersten, die Flöten, Oboen oder Hörner mit den Violinen im Einklange oder der Octave gesezt sind, das ist, wo eine Verdopplung verschiedener Stimmen vorhanden, ist hier die Rede nicht, sondern die Regel verlangt, daß zwischen den von einander verschiedenen Stimmen eines Satzes keine solche Folge zweyer vollkommnen Consonanzen statt finden soll.

2) Anmerkung.
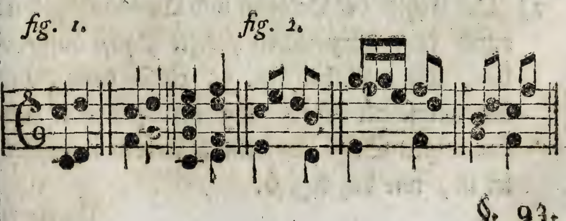
Da man gewohnt ist, die Folge zweyer vollkommnen Consonanzen in gerader Bewegung als einen der größten Fehler des Satzes anzusehen, so fragt sichs: Warum zwey Octaven oder Quinten nicht in gerader Bewegung nach einander gesezt werden dürfen? Weder der Raum, noch die Absicht dieser Blätter erlaubt mir, mich in eine weitläuftige

Unter-

Untersuchung dieser Frage einzulassen. Vielleicht geschieht es bey einer schicklichern Gelegenheit. Diejenigen, die diese Frage beantwortet zu wissen verlangen, finden unter andern in Mizlers musikalischen Bibliothek im 4ten Theile des zweyten Bandes verschiedene Abhandlungen von dem Verbote der Octaven und Quintenfolge. Herr Marpurg hat gleichfalls seine Meinung über dieses Verbot in seinen Anmerkungen über Sorgens Anleitung zum Generalbasse im 4ten Cap. bekannt gemacht.

§. 92.

Zwey Octaven oder Quinten in gerader Bewegung folgen entweder unmittelbar oder mittelbar auf einander. Ist die Folge derselben unmittelbar, so leidet die Regel keine Ausnahme, der Fortgang derselben mag unter zwey anschlagenden vollkommnen Consonanzen, wie bey fig. 1, oder unter einer nachschlagenden, und der darauf folgenden anschlagenden vollkommnen Consonanz, wie bey fig. 2, geschehen.
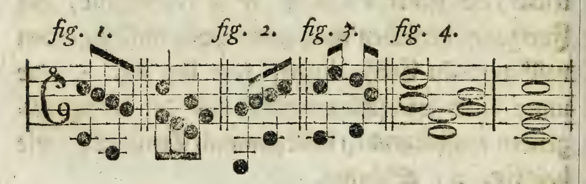


§. 93.

§. 93.

Folgen aber die beyden Octaven oder Quinten nicht unmittelbar auf einander, so hat man dabey folgende bekannte Regeln zu merken:
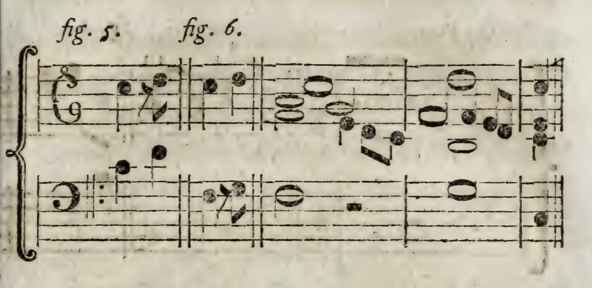
1) Daß der Fehler derselben, weder durch darzwischen gesezte durchgehende Noten, wie bey fig. 1, noch durch Wechselnoten, wie bey fig. 2, noch durch eine darzwischen gesezte unvollkommne Consonanz, wie bey fig. 3, verbessert werde. Es sey denn, daß in dem lezten Falle, bey langsamer Bewegung in einem vierstimmigen Satze, mit der darzwischen gesezten unvollkommnen Consonanz zugleich ein andrer Accord eingeschoben wird. Geschieht dieses, so sieht man den Fehler für verbessert an, z. E. fig. 4.



2) Der Fehler der Octaven und Quintenfolge wird durch keine darzwischen gesezte Pause aufgehoben, wie z. E. bey fig. 5, es sey denn, daß bey langsamer Bewegung im drey oder vierstimmigen Satze ein fremder Accord eingeschaltet ist, wie bey fig. 6.

fig. 5

fig. 5. fig. 6.



3) Der Fehler der Octaven wird durch eine dazwischen gesezte Quinte oder Quarte, und der Fehler der Quinten durch eine dazwischen gesezte Quinte, Quarte oder Sexte gut gemacht. So heißt die alte Regel, mit der es seine Richtigkeit hat, so lange der Saz mehr als zweystimmig und die Bewegung langsam ist, wie z. E. bey fig. 7. Ist aber der Saz nur zweystimmig, oder die Bewegung sehr geschwinde, so ist selten dieses dazwischen gesezte Intervall fähig, den Fehler derselben dem Ohre unmerkbar zu machen. Daher vermeidet man dergleichen Tonfolgen wie bey fig. 8, ausgenommen bey solchen Säzen, an die das Ohr schon genugsam gewöhnt ist, z. E. fig. 9.
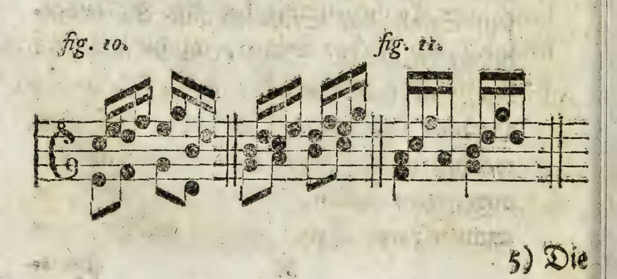
fig. 7.

fig. 7. *fig. 8.*

fig. 9.
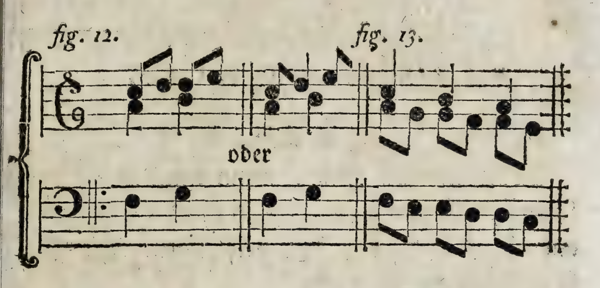
tr

4) Sowohl die nachschlagenden Octaven und Quinten bey fig. 10, als auch diejenigen, welche in gebrochnen Accorden vorkommen, wie bey fig. 11, sind untadelhaft.



5) Die

5) Die abwechselnde Folge der Quinten und Sexten erlaubt man nur hinaufsteigend, wie bey fig. 12, und sieht im Gegentheil die abwärts gehende Folge derselben, wie bey fig. 13, für fehlerhaft an.



Anmerkung.

Weil es viel zu weitläuftig seyn würde, alle möglichen Fälle, in welchen die beyden Octaven oder Quinten nicht unmittelbar auf einander folgen, aufzusuchen, und zu bestimmen, in welchem Falle sie erlaubt oder nicht erlaubt sind, so ist einem Anfänger in diesem Stücke das Studium guter Portituren besonders nutzbar, denn er findet in denselben, wie man den fehlerhaften Folgen der Octaven und Quinten vorbeugen und ausweichen muß. Man sieht überdieß aus den angezeigten Fällen, daß es bey der nicht unmittelbaren Folge zweyer vollkommnen

Consonanzen in gerader Bewegung auf eine gute Beurtheilungskraft ankomme, welche entscheidet, ob der Uebelstand der Octaven- oder Quintenfolge durch die gute Bewegung der übrigen Stimmen, durch die mit dem Satze verbundene Harmonie, durch die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Bewegung u. s. w. gehoben werde oder nicht.

§. 94.
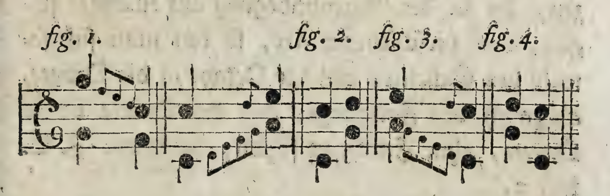
Im zweyten Falle, wenn nemlich die vollkommnen Consonanzen, die in gerader Bewegung auf einander folgen, von verschiedener Art sind, so geschieht der Fortgang

Entweder von der Octave zur Quinte, und da entstehen **verdeckte** Quinten. Verdeckte Quinten sind solche, aus welchen, wenn der Raum zwischen den Intervallen mit Noten ausgefüllet wird, offenbare Quinten entstehen, z. B. fig. 1. Diese verdeckten Quinten werden nur im mehr als zweystimmigen Satze unter den Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittelstimme und einer äussersten erlaubt. Im zweystimmigen Satze aber, und in den beyden äussersten Stimmen des drey und vierstimmigen Satzes werden sie als Fehler angesehen, ausgenommen in dem Falle, wenn die Oberstimme eine Secunde und der Baß eine

Quinte

Quinte ſteigt, wie bey fig. 2, da werden ſie (weil dieſe Tonfolge nicht zu vermeiden iſt) ohne Ausnahme erlaubt.

Oder der Fortgang geſchieht von der Quinte zur Octave, und da entſtehen verdeckte Octaven, z. E. fig. 3, mit derem Gebrauche es eben ſo beſchaffen iſt, wie mit den verdeckten Quinten. Im Fall aber die Oberſtimme eine Secunde, und der Baß eine Quinte abwårts geht, wie bey fig. 4, ſo ſind ſie allenthalben erlaubt.



§. 95.

Wenn der Fortgang einer vollkommnen Conſonanz zu einer andern vollkommnen

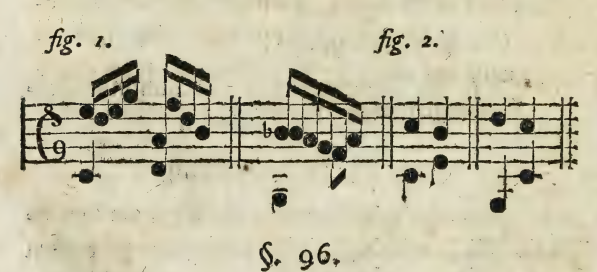
b) in der Gegenbewegung,

und zwar unter vollkommnen Conſonanzen von einerley Art geſchieht, ſo ſtehen entweder die beyden auf einander folgenden vollkommnen Conſonanzen im Anſchlage, oder die erſte derſelben ſchlågt nur nach. Anſchlagende Octaven in der Gegenbewe-

gung werden nur in einem mehr als vierstimmigen Satze geduldet. Anschlagende Quinten in der Gegenbewegung aber sieht man schon im vierstimmigen Satze für zuläßig an; nur müssen weder die Octaven noch die Quinten in den äussersten Stimmen vorkommen.

Nachschlagende und darauf folgende anschlagende Octaven oder Quinten in der Gegenbewegung, in flüchtigen Gängen, erlaubt man sich schon im zweystimmigen Satze. Z. E. fig. 1.

Sind aber die beyden vollkommnen Consonanzen, die in der Gegenbewegung auf einander folgen, von verschiedener Art, so kan man sich sowohl des Schrittes aus der Octave in die Quinte, als auch des Fortganges aus der Quinte in die Octave, ohne Furcht zu fehlen, bedienen. Z. E. fig. 2.



§. 96.

Bey dem Fortgange zweyer vollkommnen Consonanzen

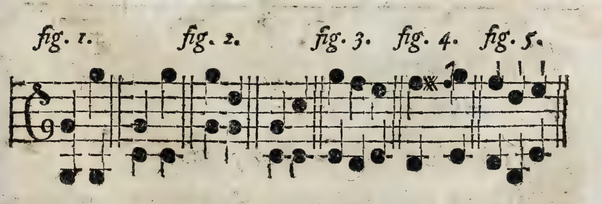
c) in der Seitenbewegung,

ist

iſt nichts fehlerhaftes enthalten, der Fortgang mag von einer Octave oder Quinte zu einer andern, wie bey fig. 1, oder von einer Octave zur Quinte, und umgekehrt von einer Quinte zur Octave, wie bey fig. 2, geſchehen.

Anmerkung.

Da die Hauptregel nur den Fortgang zweyer vollkommnen Conſonanzen in gerader Bewegung verbietet, ſo können zwey Quinten von verſchiedner Art auf einander folgen, ſo lange dabey keine verdeckte Quinten entſtehen. Daher kan man ſich der Fortbewegung aus der reinen Quinte zu der verminderten auch im zweyſtimmigen Satze bedienen, z. E. fig. 3. Bey dem Fortgange der verminderten Quinte zu der reinen, in gerader Bewegung, entſtehen verdeckte Quinten, z. E. fig. 4, die man aber ſprungweiß auf einander folgend auch oft im zweyſtimmigen Satze braucht; z. E. fig. 5.

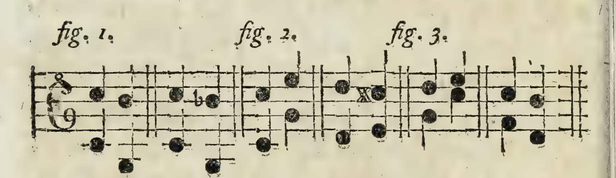


§. 97.

Der Fortbewegung einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommnen kan man sich in allen drey Bewegungen ohne Furcht zu fehlen bedienen, der Schritt mag geschehen,

entweder von der Octave zur großen oder kleinen Terz, wie bey fig. 1, oder zur großen und kleinen Sexte, wie bey fig. 2,

oder von der Quinte zur großen oder kleinen Terz, z. E. fig. 3, oder auch zur großen oder kleinen Sexte, wie bey fig. 4.



Zweyter Absatz.

Von der Fortbewegung der unvollkommnen Consonanzen.

§. 98.

Eine unvollkommne Consonanz bewegt sich (§. 88.) entweder

I) zu einer vollkommnen, oder

II) zu einer andern unvollkommnen Consonanz.

Wenn

Wenn eine unvollkommne Consonanz zu einer vollkommnen fortgeht, so geschieht der Schritt aus der großen oder kleinen Terz, oder aus der grossen oder kleinen Sexte entweder in die Octave, oder in die Quinte, und zwar

a) in der Gegenbewegung, z. E. fig. 1, oder
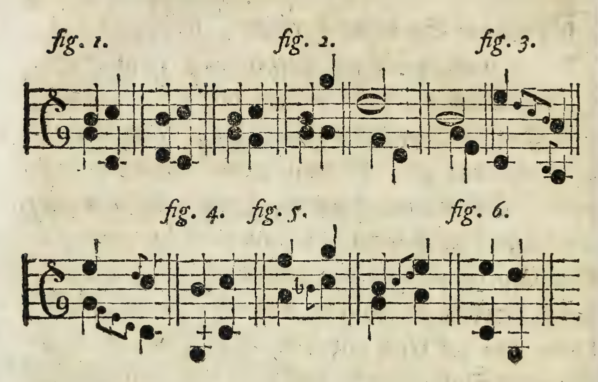
b) in der Seitenbewegung, z. E. fig. 2, oder

c) in der geraden Bewegung, und da entstehen

aa) aus dem Fortgange der Terzen und Sexten zur Octave verdeckte Octaven, z. E. fig. 3, von welchen man im zweystimmigen Satze, oder in den äussersten Stimmen des drey und vierstimmigen Satzes nur in dem Falle Gebrauch machen kan, **wenn die zur Octave fortgehende große oder kleine Terz in der Oberstimme eine Secunde, und im Basse eine Quarte steigt**, wie bey fig. 4.

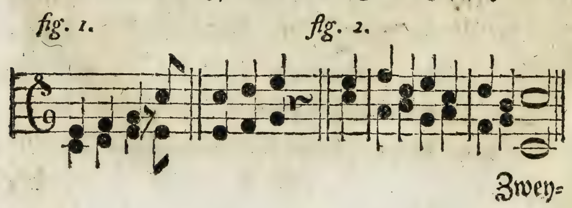
cc) Aus der Fortbewegung der Sexten und Terzen zur Quinte entstehen verdeckte Quinten, z. E. fig. 5, von welchen der Fall, **wo die Terz zur Quinte in der Oberstimme eine Secun-**

de, und im Basse eine Quarte heruntersteigt, wie bey fig. 6, allenthalben ohne Ausnahme gebraucht werden kan.



§. 99.

Die Fortbewegung einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen, ist in allen drey Bewegungen, so lange dabey der Modulation nicht zuwider gehandelt wird, keinem Fehler unterworfen, der Schritt mag aus einer Terz oder Sexte zur andern, wie bey fig. 1, oder aus der Terz in die Sexte, und umgekehrt, aus der Sexte in die Terz, wie bey fig. 2. geschehen.



Zwey=

Zweytes Kapitel.

Von der Fortbewegung der Dissonanzen.

§. 100.

Diejenige Stufe der Tonleiter, welche als Dissonanz gebraucht werden soll, muß, ehe sie als Dissonanz angeschlagen wird, in dem unmittelbar vorhergehenden Accorde als Consonanz gehöret, das ist, sie muß vorbereitet worden seyn. Sobald nun dasjenige Intervall dargegen anschlägt, durch welches sie dissoniret, so wird das Gemüthe dadurch in eine gewisse Art von Unruhe gesezt, wovon es wünscht befreyet zu werden; und dieses kan auf keine andre Art geschehen, als daß diejenige Stufe, welche dissonirte, in dem nächstfolgenden Accorde, und zwar, nach Beschaffenheit des dissonirenden Intervalls, entweder eine Stufe auf oder abwärts steigt, und wieder im consonirenden Verhalte gehöret, das heißt, aufgelöset wird.

§. 101.

Die richtige Behandlung der Dissonanzen in Ansehung ihres Fortgangs erfordert also drey Stücke; die Vorbereitung, den Anschlag und die Auflösung.

Die Vorbereitung derselben, geschieht ordentlicher Weise in dem Aufschlage des Tactes, oder

in dem innerlich kurzen Tacttheile. Der Anschlag der Dissonanz fällt auf den Niederschlag, oder auf den innerlich langen Tacttheil, und die Auflösung geschieht wieder im Aufschlage.

Anmerkung.

Sowohl die gerade als ungerade Tactart ist entweder einfach oder zusammengesezt. Einfache nennet man eine Tactart, in welcher jeder Tact nur einen innerlich langen Tacttheil hat. Der Zweyviertheiltact z. B. enthält zwey Tacttheile oder Viertheilnoten, davon die erste, die den Niederschlag des Tactes ausmacht, innerlich, oder ihrer Natur nach, länger ist, als die zweyte, welche im Aufschlage des Tactes steht. Werden nun zwey solche Zweyviertheiltacte durch Auslassung des Tactstrichs in einen zusammengezogen, so entsteht eine zusammengesezte Tactart, die man den Vierviertheiltact nennet, in welcher sich also vier Tacttheile befinden, davon das erste und dritte innerlich lang, das zweyte und vierte hingegen innerlich kurz ist. Die innerlich langen Tacttheile werden der Gewohnheit zu Folge **gute Tacttheile**, die innerlich kurzen aber **schlechte Tacttheile** genennet. Im zweyten Theile, und zwar in dem Kapitel vom Tacte, werde

werde ich umständlicher hiervon zu reden Gelegenheit haben.

§. 102.

Die Vorbereitung einer Dissonanz geschieht also im schlechten Tacttheile, und zwar mit einer vollkommnen oder unvollkommnen Consonanz, und ist in der strengen oder gebundenen Schreibart ohne Ausnahme nothwendig. In der freyen oder galanten Schreibart hingegen können folgende Dissonanzen, und die durch Umkehrung derselben davon abstammende Accorde, auch ohne Vorbereitung, gebraucht werden:

1) Der Accord der kleinen Septime auf der fünften Stufe der harten und weichen Tonleiter.

2) Die kleine Septime, in Begleitung der kleinen Terz und verminderten Quinte, auf der siebenten Stufe der harten, und auf der zweyten und großen sechsten Stufe der weichen Tonleiter.

3) Der Accord der verminderten Septime.

Hierzu gehört noch der unvorbereitete Anschlag der verminderten und übermäßigen Quinte, mit ihrer Umkehrung, der übermäßigen und verminderten Quarte; die übermäßige Sexte, und die reine Quarte im Sextquartenaccorde.

§. 103.
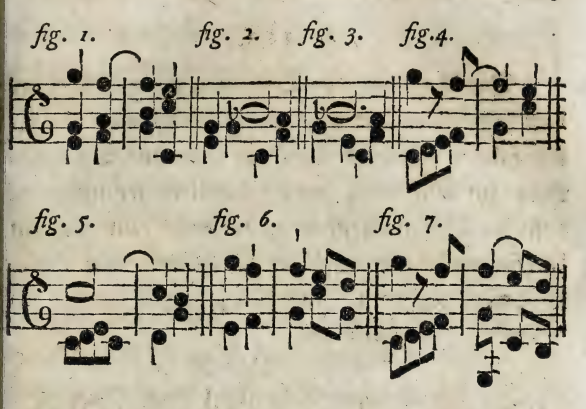
§. 103.

Der Anschlag der Dissonanz, oder der Eintritt desjenigen Tones, durch welchen die im schlechten Tacttheile gehörte Consonanz nun im guten Tacttheile zur Dissonanz wird, geschieht entweder so, daß die Dissonanz ohne wiederholten Anschlag an die sie vorbereitende Note gebunden wird, oder sie schlägt gegen das Intervall, gegen welches sie dissonirt, von neuen an.

In der strengen Schreibart muß die vorbereitende und dissonirende Note gebunden erscheinen. Z. E. fig. 1. 2. und 3. Geschieht es, wie bey fig. 1, vermittelst des Zeichens der Bindung, so entsteht ein melodischer Uebelstand, so bald die Note, welche vorbereitet, an Werthe kleiner als die Dissonanz ist, wie z. E. bey fig. 4. Ohne Uebelstand der Melodie kan hingegen die vorbereitende Note von größerm Werthe seyn, als die Dissonanz, z. E. fig. 5.
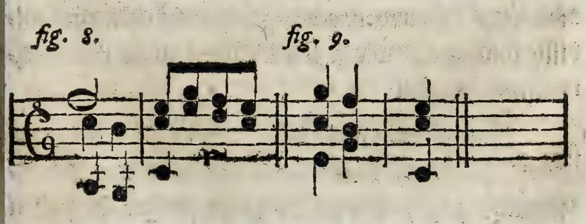
In der freyen Schreibart aber kan der Eintritt der Dissonanz mit wiederholtem Anschlage des dissonirenden Intervalls geschehen, z. E. fig. 6; und alsdenn kan die vorbereitende Note von kleinerm Werthe seyn, als die dissonirende, z. E. fig. 7.

fig. 1.



Anmerkung.

Aus dem, was bisher gesagt ist, nemlich, daß die Dissonanzen im schlechten Tacttheile vorbereitet und aufgelöset und im guten Tacttheile angeschlagen werden, muß man aber nicht folgern wollen, daß der schlechte Tacttheil zum Anschlage einer Dissonanz unfähig sey. Wie Dissonanzen im schlechten Tacttheile gebraucht werden können, sieht man bey fig. 8. und 9.



§. 104.

§. 104.

Die Auflösung der Dissonanzen geschieht ordentlicher Weise in eine vollkommne oder unvollkommne Consonanz; und da bey der Vorbereitung und dem Anschlage derselben weiter nichts zu bemerken ist, so beschäftige ich mich nun mit dem Fortgange, oder mit der Auflösung der Dissonanzen.

Erster Absatz.

Von der Fortbewegung der reinen Quarte im Sextquartenaccorde.

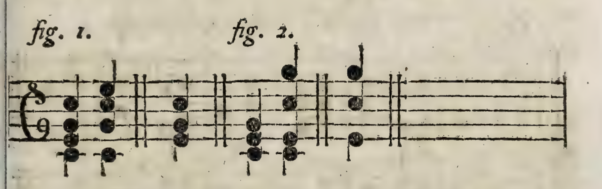
§. 105.

Das Intervall der Quarte kömmt in der Harmonie auf verschiedene Art zum Vorschein, und macht entweder gegen die Grundstimme selbst, oder nur gegen eine Mittelstimme, eine Quarte aus. Im ersten Falle, wenn sie gegen den Baß steht, hat sie ihren Ursprung entweder aus der Umkehrung der Quinte, wie im Sextquarten, Terzquarten oder Secundenaccorde, oder sie ist ursprünglich dissonant, wie z. E. im Undecimen und Terzdecimenaccorde.

Im zweyten Falle aber, wenn sie nicht gegen den Baß steht, sondern sich nur unter den Mittelstimmen zeigt, wie z. B. in denjenigen Gestalten

eines

eines harmonischen Dreyklangs, in welchen die Quinte derselben tiefer steht, als die Octave des Grundtones; desgleichen auch im Sextenaccorde, wenn dessen Terz tiefer als die Sexte erscheint, z. E. fig. 1, behält sie alle Freyheit, der eine Consonanz fähig ist, das ist, sie kan sich sowohl sprung- als stufenweis hinbewegen, wohin sie will, denn ihr Daseyn hängt in diesem Falle blos von der Gestalt der Oberstimmen ab, und sie verschwindet, so bald diesen Oberstimmen eine andre Gestalt gegeben wird, z. E. fig. 2.



Sowohl von der Quarte im Terzquarten und Secundenaccorde, als auch von der Undecime, wird weiter unten gehandelt werden. Anjezt beschäftigen wir uns blos mit derjenigen Quarte, die aus der zweyten Umkehrung eines harten und weichen Dreyklangs entspringt.
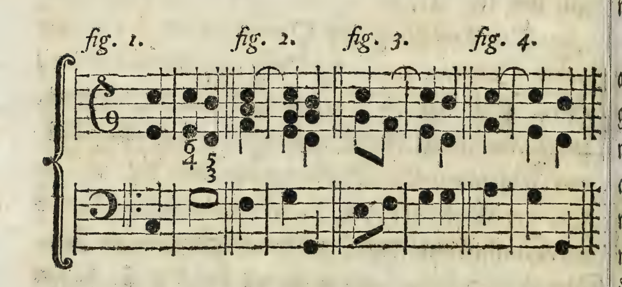
§. 106.

In der strengen oder gebundenen Schreibart muß die Quarte jederzeit vorbereitet, und nach

gesche-

geschehenem Anschlage eine Stufe abwärts aufgelöset werden. Die Vorbereitung derselben geschieht, wie bey jeder Dissonanz, mit einer vollkommnen oder unvollkommnen Consonanz, und sie wird am gewöhnlichsten in die Terz aufgelöset, indem der Baß auf seiner Stufe liegen bleibt, oder im Einklange oder der Octave wiederholet wird.

Bey fig. 1. ist sie durch die Octave, bey fig. 2. durch die Quinte, bey fig. 3. durch die Sexte und bey fig. 4. durch die Terz vorbereitet.

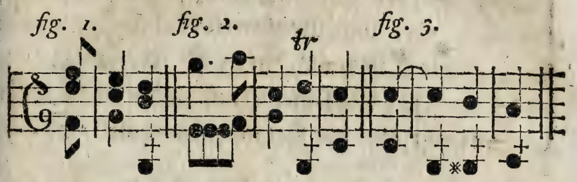


§. 107.

In der freyen oder galanten Schreibart hingegen kan die Quarte nicht allein ohne Vorbereitung erscheinen, wie bey fig. 1, sondern sie kan auch gelegentlich eine Stufe über sich aufgelöset werden, wie man aus dem bekannten Schlußsatze bey fig. 2. sieht.

Unge-

Ungewöhnlicher Weise kan der Baß bey Auflösung der Quarte einen kleinen halben Ton über sich gehen, z. E. fig. 3.



Zuweilen tritt in der freyen Schreibart, bey Auflösung der Quarte über sich, der Baß eine Stufe abwärts, und löset sie in die Sexte auf, wie bey fig. 4.

Die Auflösung der Quarte unter sich in eine andre Quarte, wenn der Baß eine Stufe abwärts geht, z. E. fig. 5, gründet sich auf die vierstimmige Ausübung des Sextquarten-, und des darauf folgenden Secundenaccordes bey fig. 6, so wie der Satz bey fig. 7. in welchem die Quarte nicht aufgelöset wird, in der vierstimmigen Ausübung des Terzquartenaccordes bey fig. 8. seinen Grund hat.
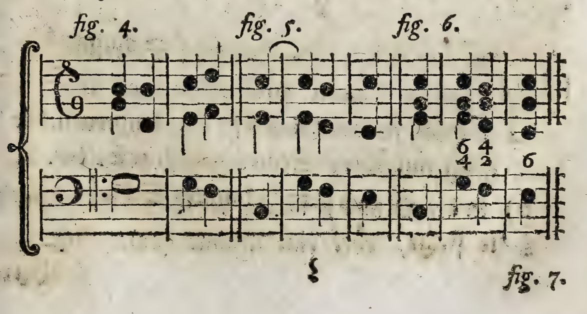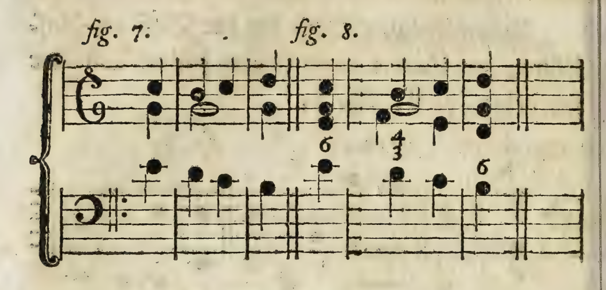


 fig. 7.



Zweyter Absatz.

Von der Fortbewegung der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte bey dem Gebrauche des verminderten Dreyklangs und dessen Umkehrungen.

§. 108.

In der gebundenen oder strengen Schreibart wird der oberste Theil der verminderten Quinte vorbereitet. Die Auflösung derselben geschieht eine Stufe abwärts, und zwar am gewöhnlichsten in die Terz, indem der Baß eine Stufe steigt. Z. E. fig. 1.

Ungewöhnlicher sind folgende Auflösungen derselben,

1) In die kleine und große Sexte, wenn der Baß eine Terz abwärts geht, z. E. fig. 2.
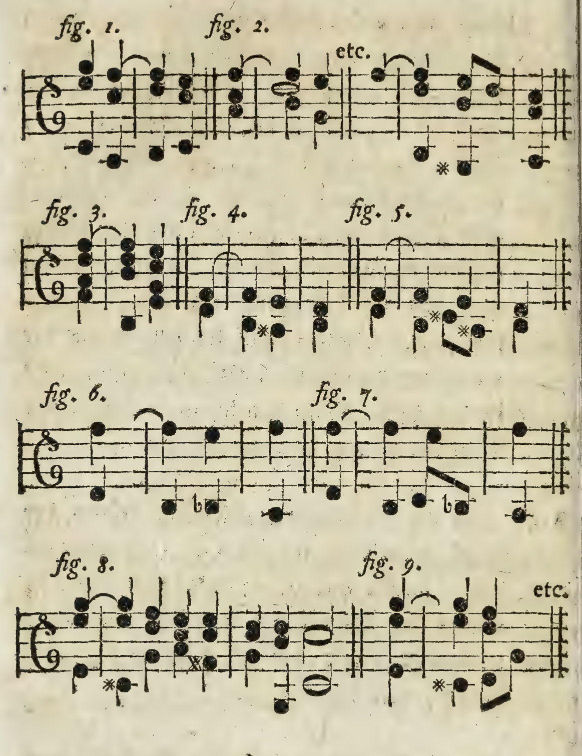
2) in die Octave, indem der Baß eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt. fig. 3.

3) In

3) In eine andre verminderte Quinte, wenn der Baß einen großen halben Ton heruntertritt, z. B. fig. 4. Diese Figur entsteht aus der Vorausnahme einer durchgehenden Note; die verminderte Quinte sollte eigentlich in die kleine Terz, wie bey fig. 5, auflösen, nach welcher der Ton ais eine durchgehende verminderte Quinte formiret. Wenn aber der Baßton cis, der im Anschlage steht, ausgelassen, und sogleich anstatt der anschlagenden Note die nachschlagende, oder durchgehende gebraucht wird, so kömmt der Satz bey fig. 4. zum Vorschein.

4) In die übermäßige Quarte, indem der Baß einen kleinen halben Ton abwärts gehet. Z. E. fig. 6. In diesem Satze ist wieder der Durchgang statt des Anschlags gebraucht, und der Satz sollte eigentlich heissen, wie bey fig. 7.

5) In die Septime, wenn der Baß eine verminderte Quinte hinaufsteigt, z. E. fig. 8. Auch in diesem Satze findet man den Durchgang anstatt des Anschlags gebraucht. Der Satz sollte eigentlich aussehen wie bey fig. 9.



§. 109.

Durch die zweyte Umkehrung des verminderten Dreyklangs kömmt das Intervall der übermässigen Quarte zum Vorschein, welches in der gebundenen Schreibart eben sowohl als die verminderte Quinte vorbereitet werden muß; jedoch mit dem Unterschiede, daß, da bey der verminderten Quinte

Quinte das oberste Ende des Intervalls die Dissonanz war, es nun, bey der Umkehrung derselben in die übermäßige Quarte, das unterste Ende derselben ist, welches vorbereitet und aufgelöset werden muß. Die gewöhnlichste Auflösung dieses Intervalls geschieht nach Beschaffenheit der Modulation entweder in die große oder in die kleine Sexte, indem die Oberstimme sich eine Stufe aufwärts bewegt. Z. E. fig. 1. Die ungewöhnlichern Auflösungen derselben lernen wir kennen, wenn wir die im vorigen §. angezeigten ungewöhnlichern Auflösungen der verminderten Quinte umkehren. So löset sich zum Beyspiel die übermässige Quarte bey fig. 2, in die große oder kleine Terz, und bey fig. 3, in die Octave auf. Bey fig. 4, geschieht die Auflösung in eine andere übermäßige Quarte, die hernach gewöhnlicher Weise resolviret wird. Bey fig. 5. wird sie in die verminderte Quinte aufgelöset, und diese beyden Auflösungen derselben sind Freyheiten des galanten Stils.
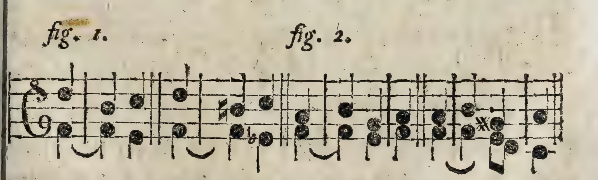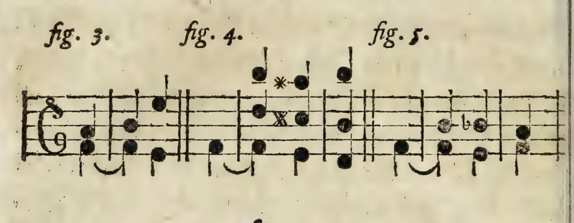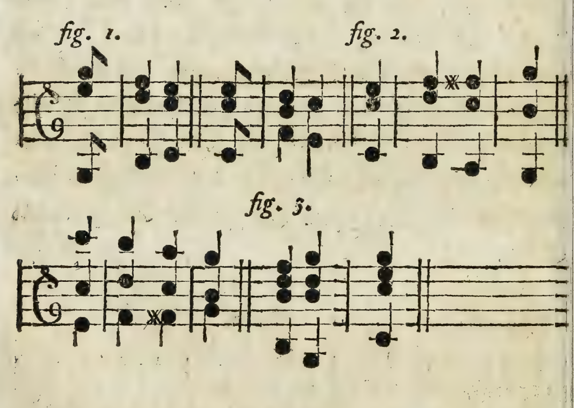


 fig. 3.



§. 110.
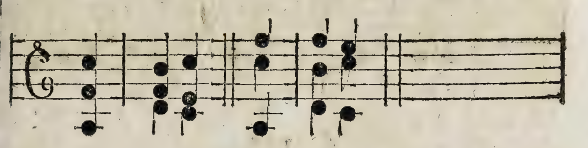
In der freyen Schreibart kan bey dem Gebrauche der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte nicht allein die Vorbereitung wegbleiben, wie bey fig. 1, sondern sie können beyde, anstatt abwärts aufzulösen, auch eine Stufe über sich resolviret werden, wie bey fig. 2. und 3.



§. 111.

In dem Sextenaccorde, der aus der ersten Umkehrung des verminderten Dreyklangs entspringt, und

und aus der kleinen Terz und großen Sexte besteht, sind die beyden Intervalle desselben gegen den Baß consonirend, und die Oberstimmen dissoniren nur unter sich, und erscheinen, nach Beschaffenheit ihrer Lage, bald in der Gestalt einer verminderten Quinte, bald aber auch unter der Gestalt der übermäßigen Quarte, wie beygefügtes Exempel zeigt, in welchem man zugleich die gewöhnlichste Fortbewegung dieser unter einander dissonirenden Oberstimmen sieht.
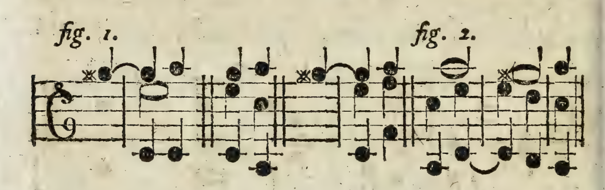


Dritter Absatz.

Von der Fortbewegung der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte beym Gebrauche des übermäßigen Dreyklangs und dessen Umkehrungen.

§. 112.

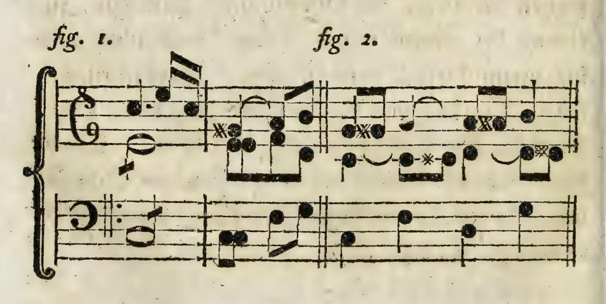
Bey dem Gebrauche der übermäßigen Quinte wird in der gebundenen Schreibart entweder das oberste, oder auch das unterste Ende derselben vorbereitet und aufgelöset. Wenn das oberste Ende derselben vorherliegt, wird es einen halben Ton

über sich aufgelöset, und der Baß hat dabey die Freyheit, hinzugehen, wohin er will. Z. E. fig. 1. Wird aber das unterste Ende vorbereitet, so tritt es nach geschehenem Anschlage der übermäßigen Quinte eine Stufe abwärts, indem der oberste Theil derselben liegen bleibt. Z. B. fig. 2.



§. 113.
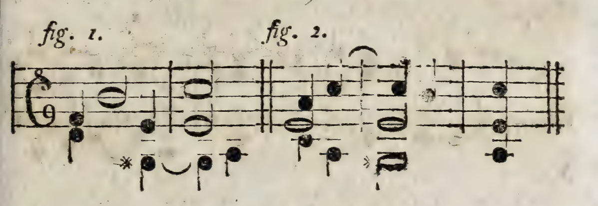
In der galanten Schreibart wird die übermäßige Quinte gemeiniglich ohne Vorbereitung zur Zierlichkeit des Gesanges, wie bey fig. 1, oder im Durchgange, wie bey fig. 2, gebraucht.



§. 114.
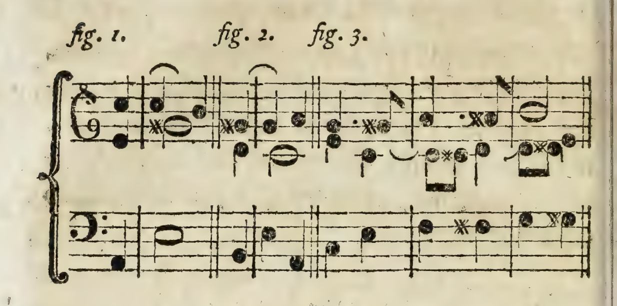
§. 114.

Vermittelst der zweyten Umkehrung des übermäßigen Dreyklanges entspringt das Intervall der verminderten Quarte, bey dessen Gebrauche entweder das unterste Ende, wie bey fig. 1, oder das oberste Ende, wie bey fig. 2, vorbereitet und aufgelöset wird.



§. 115.

Man wird nun mit dem Sextenaccorde, der aus der ersten Umkehrung des übermäßigen Dreyklangs entsteht, und in welchem, nach Beschaffenheit der Lage, die Oberstimmen bald das Intervall der übermäßigen Quinte, bald aber auch die verminderte Quarte machen, umzugehen wissen. Ein Beyspiel der Fortbewegung dieser Oberstimmen findet man bey fig. 1. und 2. Dieser Sextenaccord kömmt oft in der galanten Schreibart, mit dem übermäßigen Dreyklange abwechselnd, vor. Z. E. fig. 3.



Vierter Absatz.

Von der Fortbewegung der übermäßigen Sexte.

§. 116.
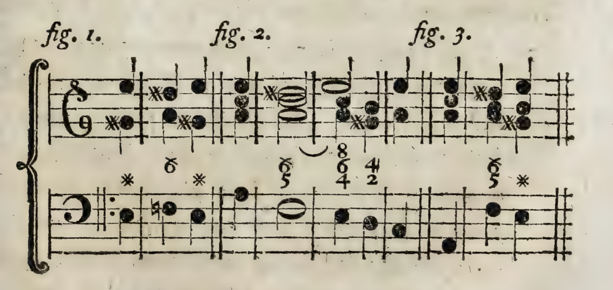
Die übermäßige Sexte ist ein Intervall, welches nur in der galanten Schreibart gebraucht wird. Sie entsteht, wie uns aus dem vorhergehenden Abschnitte noch errinnerlich seyn muß,

1) aus dem weichverminderten Dreyklange
a
f
dis, der an sich selbst nicht gebräuchlich ist, sondern nur die erste Umkehrung desselben zu einem Sextenaccorde mit der großen Terz und übermäßigen Sexte. Man sehe die Behandlung dieses Sextenaccordes bey fig. 1. Im vierstimmigen Satze wird ihm gemeini-

meiniglich die Quinte zugesellet, wie z. B. bey fig. 2.

2) entsteht die übermäßige Sexte aus dem
f
dis
hartverminderten Dreyklange h durch die zweyte Umkehrung desselben zu einem Sextquartenaccorde mit der übermäßigen Quarte
dis
h
und Sexte, als f, und dieser Accord wird in Praxi jederzeit in Begleitung der Terz, wie bey fig. 3, gebraucht.

Man sieht übrigens aus den beygefügten Exempeln, daß die übermäßige Sexte frey anschlägt, und eine Stufe über sich aufgelöset wird.



Fünf-

Fünfter Absatz

Von der Fortbewegung der Septimenaccorde und der Umkehrungen derselben.

§. 117.

Ehe wir die Auflösung der Septimenaccorde vor uns nehmen, müssen wir bey dem Gebrauche derselben noch folgendes bemerken;

1) Daß im vierstimmigen Satze oft die Quinte aus den Septimenaccorden weggelassen, und statt derselben der Grundton, oder die Terz verdoppelt wird. Dieses geschieht theils, um die fehlerhafte Folge zweyer vollkommnen Consonanzen zu vermeiden, theils aber auch, um dadurch einer, oder der andern Mittelstimme einen fliessendern Gesang zu verschaffen, als ausserdem würde geschehen können.

2) Daß sowohl die kleine und verminderte, als auch die große Septime eine Stufe abwärts aufgelöset wird. Diese Stufe macht, nach Beschaffenheit der Modulation, bald einen großen halben Ton, bald aber auch einen ganzen Ton aus, und der Schritt, welchen die Grundstimme nach dem Anschlage der Septime macht, bestimmt das Intervall, in welches sie aufgelöset wird.

Die

Die große Septime wird, wenn sie auf dem Grundtone vorkömmt, in der harten Tonart zuweilen, in der weichen Tonart aber jederzeit, über sich aufgelöset.

3) In dem Sextquintenaccorde ist die Quinte, im Terzquartenaccorde die Terz, und im Secundenaccorde der Grundton, dasjenige Intervall, welches die Septime vorstellt, und welches daher eben so behandelt werden muß, als die Septime selbst.
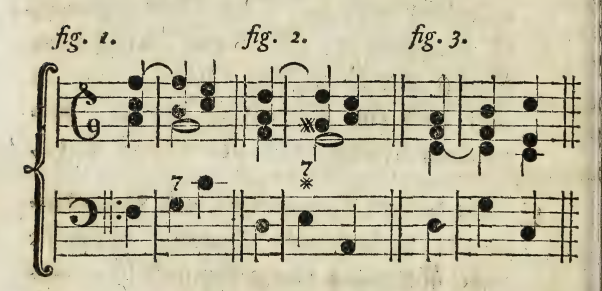
4) Wenn sich in einem Septimenaccorde und seinen Umkehrungen eine Nebendissonanz befindet, so muß selbige, nebst der Septime, aufgelöset werden. Diese Nebendissonanz ist gewöhnlicher Weise eine verminderte Quinte oder übermäßige Quarte, zuweilen aber auch eine übermäßige Quinte, verminderte Quarte, oder übermäßige Sexte.

5) Die in dem Terzquarten- und Secundenaccorde vorkommende Quarte, wenn sie nicht übermäßig oder vermindert ist, wird wie eine Consonanz gebraucht, die im folgenden Accorde entweder liegen bleiben, oder sprung- und stufenweis sich hinbewegen kan, wohin sie will.

I.) Von der Fortbewegung der kleinen Septime in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte.

§. 118.

Die Septime dieses Accords, der auf der fünften Stufe der beyden Tonleitern gemacht wird, und einer von denjenigen Septimenaccorden ist, die mit ihren Umkehrungen in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung gebraucht werden können, wird am gewöhnlichsten in der harten Tonart in die große, und in der weichen Tonart in die kleine Terz aufgelöset, indem sich der Baß eine Quinte aufwärts oder eine Quarte abwärts bewegt. Z. E. fig. 1. 2. und 3.

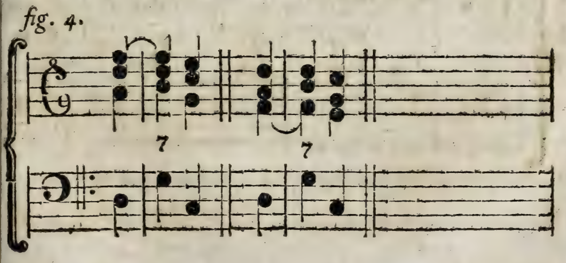


Unter den Oberstimmen dieses Accords äussert sich zugleich eine Nebendissonanz, die, nach Beschaffenheit der Gestalt oder Lage der Stimmen, bald eine verminderte Quinte, wie bey fig. 1. und 2., bald aber auch eine übermäßige Quarte ist,

wie

wie bey fig. 3. Das oberſte Ende dieſer verminderten Quinte, oder das unterſte Ende der übermäßigen Quarte, iſt die Septime ſelbſt, und indem dieſe aufgelöſet iſt, ſind es jene auch. Der unterſte Theil der verminderten Quinte, oder der oberſte Theil der übermäßigen Quarte hingegen, welches der unterhalbe Ton der Tonart iſt, tritt dabey am gewöhnlichſten eine Stufe hinauf, in den Grundton der Tonleiter. Weil es aber nach §. 108. nicht nothwendig iſt, daß ſowohl der untere Theil der verminderten Quinte, als auch der obere Theil der übermäßigen Quarte jederzeit eine Stufe aufwärts gehen muß, und weil ſich beyde auch eine Terz abwärts bewegen können, und das erſte der benannten Intervallen in die Sexte, und das zweyte in die Terz aufgelöſet werden kan; ſo kan man ſich dieſes Fortgangs auch im Septimenaccorde bedienen, im Falle man die Quinte des den Septimenaccord auflöſenden Dreyklangs nicht auslaſſen will; z. E. fig. 4.
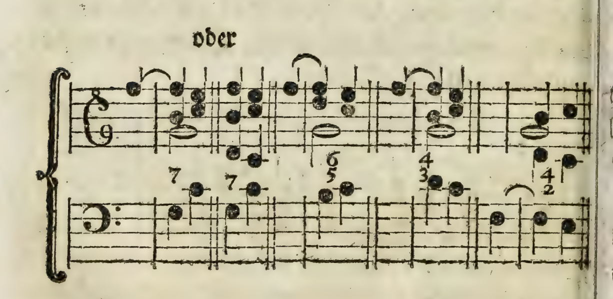
fig. 4.



§. 119.

§. 119.

So wie die Septime dieses Accordes behandelt wird, eben so werden auch diejenigen Intervalle behandelt, die in den Umkehrungen dieses Satzes die Septime vorstellen. Wenn man daher mit der Auflösung eines Septimenaccordes umzugehen weiß, und dabey nicht ausser Acht läßt, daß im Sextquintenaccorde die Quinte, im Terzquartenaccorde die Terz, und im Secundenaccorde die Grundstimme das dissonirende Intervall ist, welches vorbereitet und aufgelöset werden muß, so kennet man auch die Behandlung derjenigen Accorde, die aus der Umkehrung dieses Septimenaccordes entspringen. Die Fortbewegung derselben bey Auflösung der Septime in die Terz geschieht auf folgende Art.



II.) Von

II.) Von der Fortbewegung der kleinen Septime in Begleitung der kleinen Terz und verminderten Quinte.
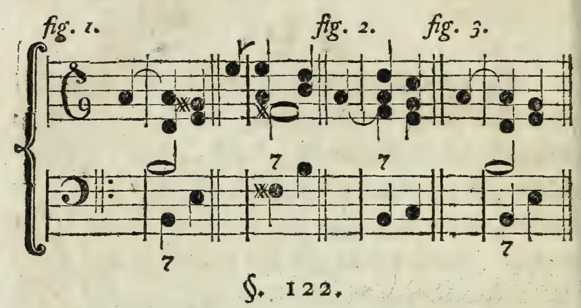
§. 120.

Dieser Accord enthält, ausser der Septime, gegen die Grundstimme noch eine Nebendissonanz, nemlich die verminderte Quinte, deren oberstes Ende mit der Septime zugleich eine Stufe abwärts aufgelöset wird. In der freyen Schreibart kan sowohl die Septime als die verminderte Quinte dieses Accordes ohne Vorbereitung erscheinen; wenn aber in der gebundenen Schreibart die Septime ordentlich vorherliegt, so kan die verminderte Quinte, als eine Nebendissonanz ohne Vorbereitung eintreten.

§. 121.

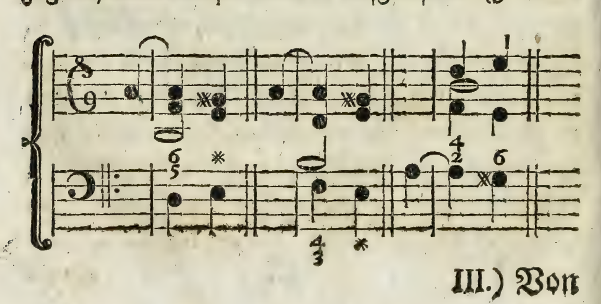
Wenn dieser Septimenaccord auf der zweyten oder der großen sechsten Stufe der weichen Tonleiter gemacht wird, so wird die Septime am gewöhnlichsten in die Terz aufgelöset, wie bey fig. 1. Wird er aber auf dem unterhalben Tone der harten Tonart gemacht, so ist die Auflösung desselben in die Quinte, die wir in der Folge werden kennen lernen, gewöhnlicher, weil die Grundstimme dabey aus dem unterhalben Tone der Tonart in den Grundton derselben tritt, wie bey fig. 2. Dem-

ohngeachtet aber kömmt die Auflösung in die Terz, wie bey fig. 3, auch in der harten Tonart sehr häufig vor.



§. 122.

In denjenigen Sätzen, die durch die Umkehrung dieses Septimenaccords entstehen, äussert sich die Nebendissonanz bald in den Mittelstimmen unter sich, bald aber auch gegen den Baß. Bey dem Gebrauche derselben wird entweder das oberste Ende der verminderten Quinte, oder das unterste Ende der übermäßigen Quarte, mit demjenigen Intervalle, welches die Septime vorstellt, zugleich eine Stufe abwärts aufgelöset. Z. E.



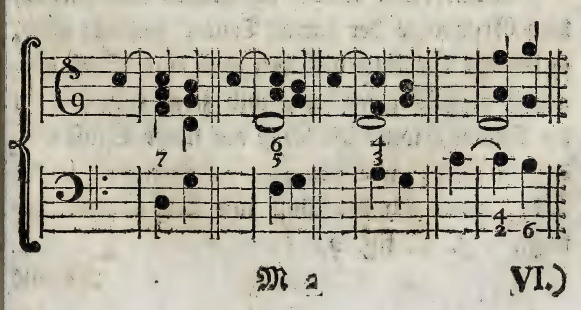
III.) Von

III.) Von der Fortbewegung der kleinen Septime in Begleitung der kleinen Terz und reinen Quinte.

§. 123.

Da sich in diesem Accorde und in seinen Umkehrungen keine Nebendissonanzen befinden, so können alle diejenigen Stimmen, welche die Dissonanz nicht haben, sich hinbewegen wohin sie wollen; so hat z. E. die Quarte in der zweyten und dritten Umkehrung dieses Accordes die Freyheit, entweder liegen zu bleiben, oder sich sprung= und stufenweis auf und abwärts zu bewegen. Wir haben übrigens bey diesem Accorde weiter nichts zu bemerken, als daß er mit seinen Umkehrungen (so lange nemlich der Accord nicht im Durchgange vorkömmt) sowohl in der strengen als freyen Schreibart, vorbereitet werden muß.

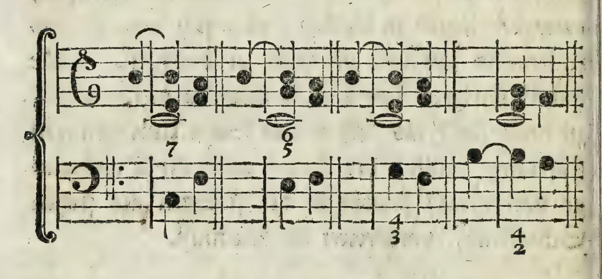
Die Auflösung dieses Septimenaccordes in die Terz hat mit seinen Umkehrungen folgende Gestalt.



IV.) Von der Fortbewegung der großen Septime in Begleitung der großen Terz und reinen Quinte.

§. 124.

Die große Septime wird, nachdem sie sowohl in der strengen als freyen Schreibart vorbereitet worden ist, eine Stufe abwärts aufgelöset. Die Auflösung derselben in die Terz, und die durch die Umkehrung dieses Septimenaccordes entstehenden Accorde, sehen also aus.

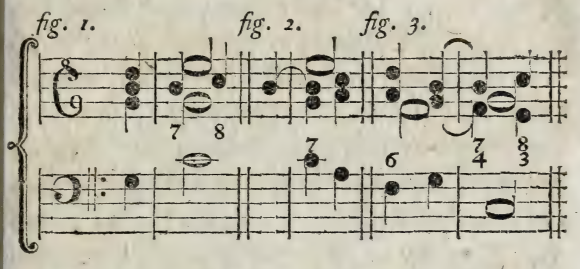


§. 125.

Wenn dieser Accord der großen Septime auf dem Grundtone der harten Tonart gemacht wird, so kan die Septime desselben auch eine Stufe aufwärts aufgelöset werden, und zwar entweder in die Octave, wenn der Baß auf seiner Stufe wiederholt wird, wie bey fig. 1. oder auch in die Terz, wenn sich der Baß eine Terz abwärts bewegt. Z. E. fig. 2.
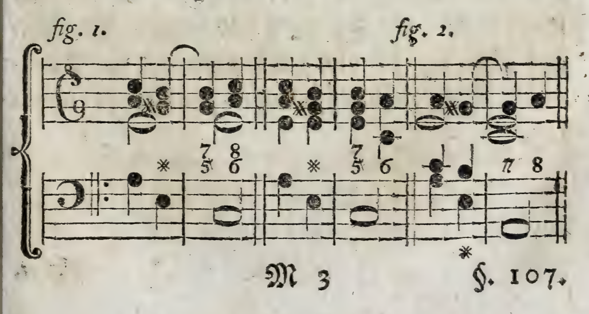
Kömmt

Kömmt sie aber, wie oft geschieht, auf dem Grundtone der Tonleiter in Begleitung der Undecime vor, so muß sie jederzeit eine Stufe aufwärts resolvirt werden; Z. E. fig. 3.



§. 126.
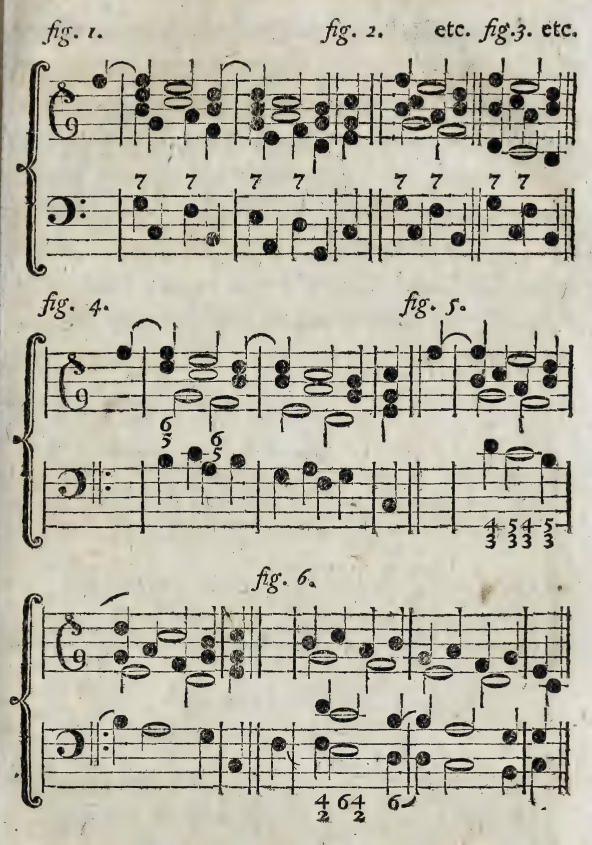
Die große Septime, in Begleitung der übermäßigen Quinte auf der dritten Stufe der weichen Tonleiter, kan sowohl auf- als abwärts aufgelöset werden, wie bey fig. 1. Die große Septime in Begleitung der kleinen Terz und reinen Quinte auf dem Grundtone der weichen Tonleiter hingegen wird ohne Ausnahme allezeit über sich aufgelöst; Z. E. fig. 2.



§. 127.

Wenn bey der Auflösung der Septimenaccorde in die Terz diese in einem schlechten Tacttheile stehende Terz, durch welche die Septime aufgelöset worden ist, zur Vorbereitung einer wieder darauf folgenden Septime angenommen wird, so entsteht eine Folge von abwechselnden Septimenaccorden und harmonischen Dreyklängen, in der sich der Baß mit steigenden Quarten und fallenden Quinten, oder mit fallenden Quinten und steigenden Quarten fortbewegt. Z. E. fig. 1. 2. und 3. Bey fig. 1. sind sowohl in den Septimenaccorden als auch in den Dreyklängen alle Intervalle derselben gebraucht. Bey fig. 2. hingegen ist in den Septimenaccorden, und bey fig. 3. in den Dreyklängen die Quinte ausgelassen, und statt derselben der Grundton verdoppelt.

Aus den verschiedenen Umkehrungen dieses Satzes entstehen verschiedene Folgen von Accorden, die man bey fig. 4. 5. und 6. findet, und aus welchen man den Fortgang und Gebrauch derjenigen Accorde, die aus der Umkehrung der Septimenaccorde entstehen, am besten kennen lernen kan.



§. 128.

Bleibt aber, bey der Auflösung der Septimenaccorde in die Terz, die Terz eines im guten Tacttheile stehenden Septimenaccordes als Vorbe-

reitung einer im schlechten Tacttheile folgenden Septime liegen, so entsteht bey der im vorigen §. schon angezeigten Bewegung des Basses eine Folge von lauter Septimenaccorden, von welchen aber der erste, womit die Progreßion anhebt, und der lezte, welcher sie schließt, in Ansehung des Tacttheils (§. 101.) regelmäßig behandelt werden muß. Man sehe diesen Saz bey fig. 1. und 2, und die verschiedenen Umkehrungen desselben bey fig. 3. 4. 5. und 6.

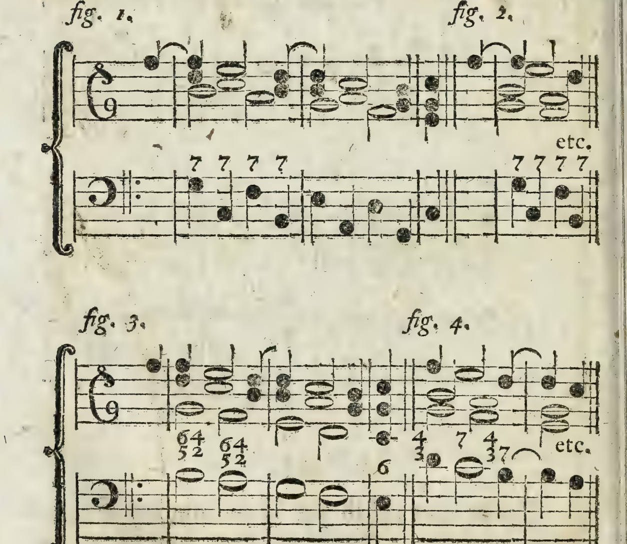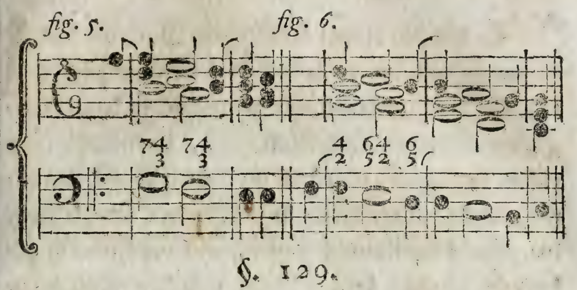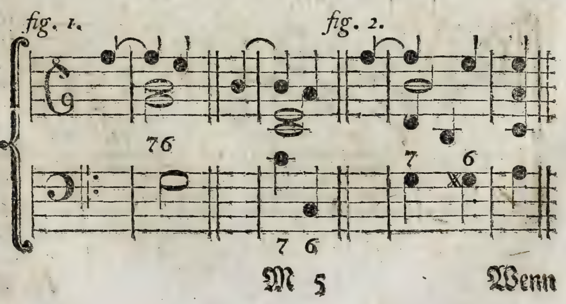


fig. 5.



§. 129.

Wir haben die gewöhnlichste Auflösung der großen und kleinen Septime, nemlich die Auflösung derselben in die Terz kennen gelernt. Nun müssen wir uns noch bekannt machen, in was für Intervalle sie aufgelöset werden kan, wenn der Baß bey ihrer Auflösung einen andern Schritt, als eine Quarte aufwärts, oder eine Quinte abwärts macht.

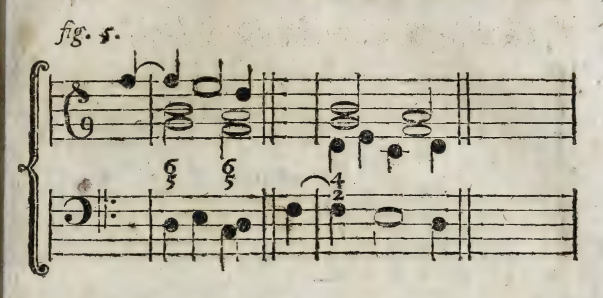
Die kleine und große Septime kan in die Sexte aufgelöset werden, wenn der Baß liegen bleibt, oder auf eben derselben Stufe wiederholt wird, z. E. fig. 1. oder wenn der Baß einen kleinen halben Ton aufwärts tritt, wie bey fig. 2.



Wenn bey liegen bleibendem Basse die Sexte, in welche sich die vorhergehende Septime resolvirte, als die Vorbereitung einer wieder darauf folgenden Septime angesehen wird, so entsteht über einem stufenweis abwärts gehendem Basse eine abwechselnde Septimen- und Sexten-Progreßion, die aber dreystimmig besser, als vierstimmig gebraucht werden kan. Man sehe den Satz dreystimmig bey fig. 3. und vierstimmig in verschiedenen Gestalten bey fig. 4. Die brauchbaresten Umkehrungen dieses Satzes findet man bey fig. 5.
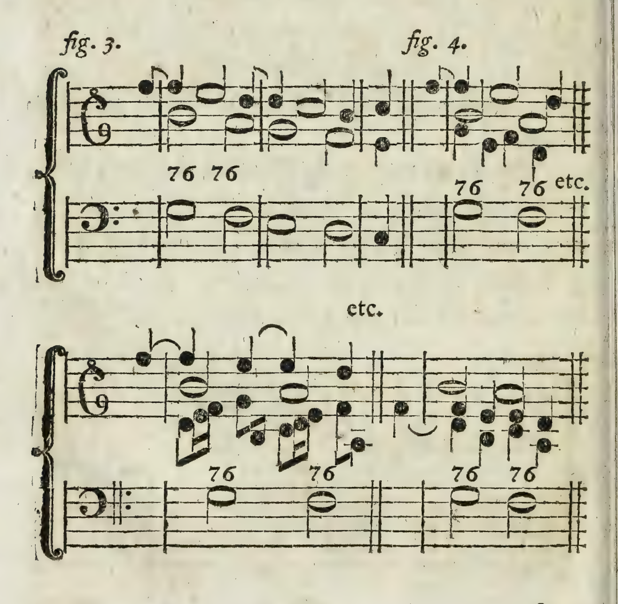


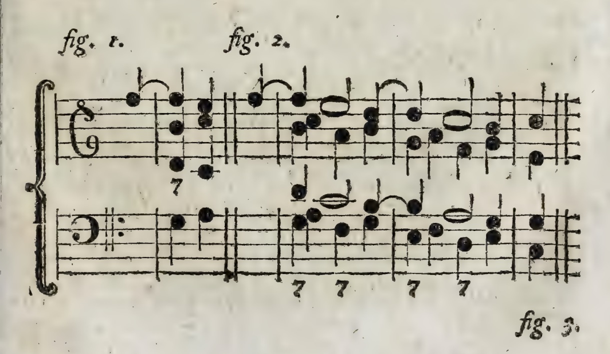
fig. 5.
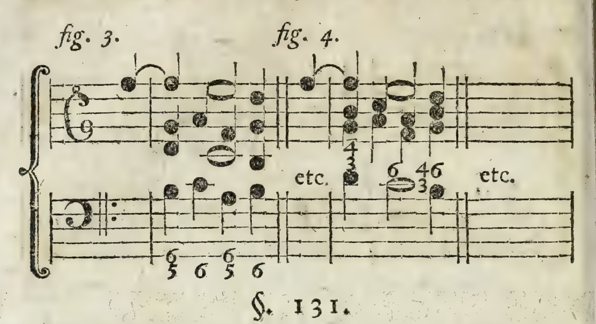


§. 130.

Die kleine und große Septime kan ferner, wenn der Baß eine Stufe steigt, in die Quinte aufgelöset werden, z. E. fig. 1. Bey dieser Art die Septime aufzulösen muß man sich, besonders im vierstimmigen Satze, für fehlerhaften Quintenfolgen hüten.
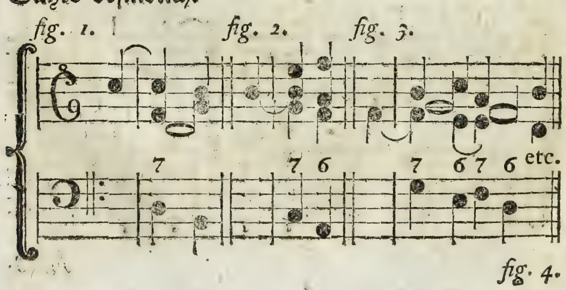
Eine Folge von Septimenaccorden, die sich in die Quinte auflösen, findet man bey fig. 2. und die Umkehrungen dieses Satzes, bey fig. 3. und 4.
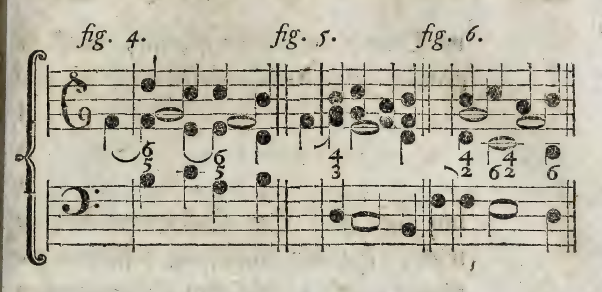




§. 131.

Die kleine und große Septime kan ferner in die Octave aufgelöset werden, wenn der Baß eine Terz abwärts geht. Bey dieser Auflösung der Septime darf aber die Septime selbst nicht in der äusserſten Stimme stehen, wie bey fig. 1, woselbst sich zwischen derselben und dem Basse verdeckte Octaven befinden. Steht sie aber in einer Mittelstimme, wie bey fig. 2, so ist alsdenn wider die verdeckten Octaven nichts einzuwenden. Bey fig. 3. findet man eine Folge von Septimenaccorden, die sich in die Octave auflösen, und bey fig. 4. 5. und 6. sind die Umkehrungen dieses Satzes befindlich.





§. 132.
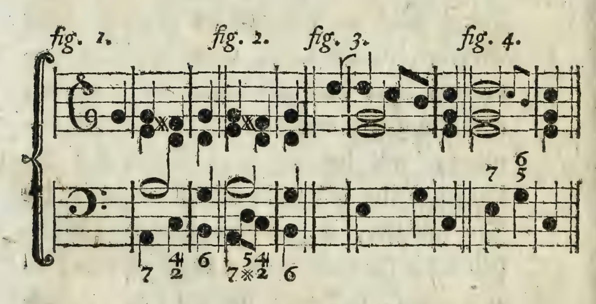
Folgende Auflösungen der Septime in dissonirende Intervalle entstehen vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note. So wird zum Beyspiel die Septime aufgelöset

1) In die übermäßige Quarte. Z. E. fig. 1. Dieser Satz entsteht aus der Auflösung der Septime in die Terz, wenn der Baß vermittelst einer durchgehenden Note eine Terz abwärts geht, und einen Sextenaccord formiret, wie bey fig. 2. Wird nun die Baßnote d, auf welcher die Septime in die Terz auflöset, ausgelassen, und anstatt derselben die ihr nachfolgende durchgehende Note c gesezt, so kömmt der bey fig. 1. angezeigte Satz zum Vorschein.

Anmerkung.

Der Satz bey fig. 3, in welchem den ersten Ansehn nach die Septime in die reine

ne Quarte aufzulösen scheint, muß eigentlich heissen und beziefert werden, wie
d
h
g
bey fig. 4. Der Septimenaccord e wird, ehe die Auflösung desselben geschieht, in den von ihm abstammenden Sextquintenaccord verwandelt, da unterdessen die Septime die mit der Wechselnote c vor sich habende Terz h berührt, worauf alsdenn die Auflösung der Septime in die Octave im zweyten Tacte vor sich geht.
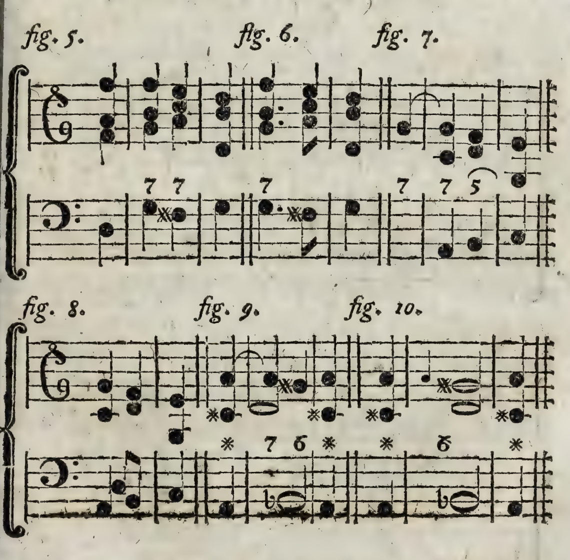


2) Kan die Septime aufgelöset werden, in eine andere Septime, wie bey fig. 5. In diesem Satze ist wieder der Durchgang statt des Anschlags gebraucht; eigentlich sollte der Satz heissen wie bey fig. 6, wo sich die

Septime

Septime in die Sexte auflöset, und nach geschehener Auflösung einen durchgehenden Septimenaccord formiret.

3) In die verminderte Quinte, wie bey fig. 7. anstatt wie bey fig. 8.

4) In die übermäßige Sexte, wie bey fig. 9. Die Septime ist hier weiter nichts, als eine Aufhaltung der Octave des vorhergehenden Accordes, und sollte eigentlich heissen wie bey fig. 10.



Anmer-

Anmerkung.

Bey einer abwärts gehenden Folge von harmonischen Dreyklängen, bey welcher sich der Baß in fallenden Quinten und steigenden Quarten bewegt, entsteht, vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Septime, der mit seinen Umkehrungen im galanten Stile bekannte chromatische Satz bey fig. 11, der eigentlich wie bey fig. 12. heissen sollte. Die Umkehrungen dieses Satzes stehen bey fig. 13. 14. 15. und 16.
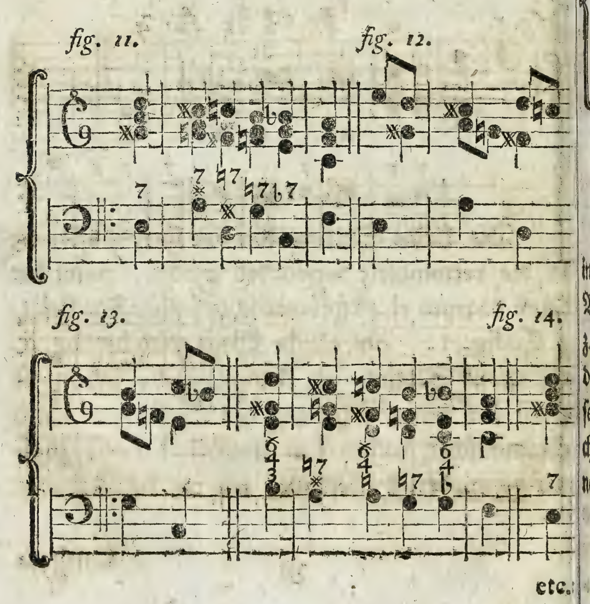


fig. 15.
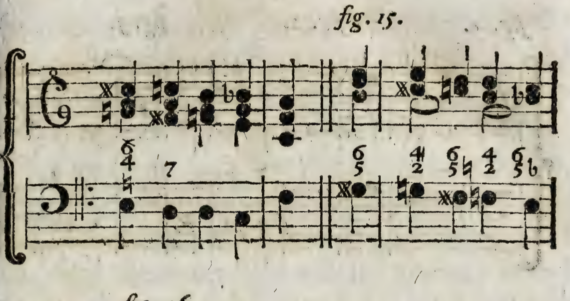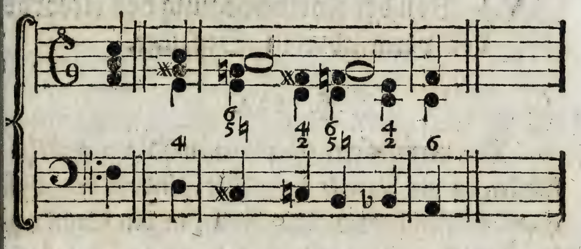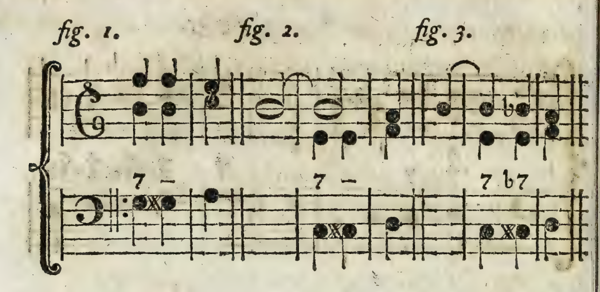


fig. 16.



§. 133.

Die kleine Septime kan vor ihrer Auflösung in die verminderte verwandelt werden, wenn der Baß dagegen einen chromatischen halben Ton steigt, z. E. fig. 1. Auf gleiche Weise wird bey fig. 2. die große Septime zur kleinen, und, indem sie selbst bey dieser Erhöhung des Basses um einen chromatischen halben Ton erniedriget wird, zu einer verminderten Septime, wie bey fig. 3.



V.) Von der Fortbewegung des Accords der verminderten Septime.
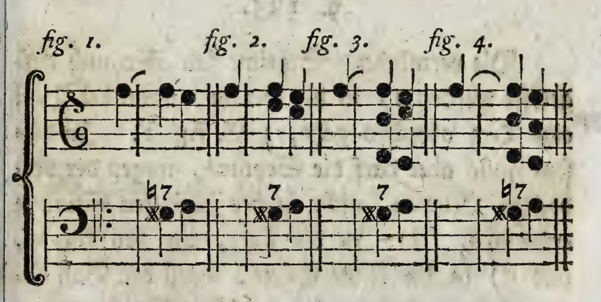
§. 134.

Die verminderte Septime wird am gewöhnlichsten in die Quinte aufgelöset, indem der Baß einen grossen halben Ton hinauf in den Grundton der Tonleiter tritt. Z. E. fig. 1.

In dem Accorde der verminderten Septime sind, ausser der Septime, noch zwey Nebendissonanzen befindlich; erstlich die gegen den Baß stehende verminderte Quinte $\frac{d}{gis}$, und zweytens die unter den Oberstimmen sich, nach Beschaffenheit ihrer Lage, äussernde verminderte Quinte oder übermäßige Quarte $\frac{f}{h}$ oder $\frac{h}{f}$.
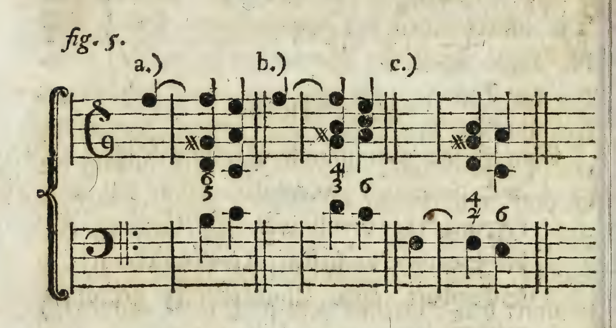
Die gegen den Baß stehende verminderte Quinte muß mit der Septime zugleich eine Stufe herun-

herunter treten, z. E. fig. 2. Der oberste Theil derjenigen verminderten Quinte, oder der unterste Theil derjenigen übermäßigen Quarte aber, die sich nur unter den Oberstimmen äussert, ist die Septime selbst, und indem diese aufgelöset wird, so wird diese Nebendissonanz zugleich mit resolvirt. Der untere Theil der verminderten Quinte oder der obere Theil der übermäßigen Quarte, nemlich der Ton h, tritt entweder, wie bey der gewöhnlichsten Auflösung dieser beyden Intervalle, eine Stufe hinauf, und alsdenn wird in dem die Septime auflösenden Dreyklange die Terz verdoppelt, wie bey fig. 3, oder er tritt, weil die stufenweise Folge der verminderten Quinte in die reine unter den Mittelstimmen ganz wohl erlaubt ist, herunter in den Grundton, wie bey fig. 4.



Aus den Umkehrungen des verminderten Septimenaccords bey fig. 5. sieht man zugleich bey a) den Fortgang der verminderten Quinte in Be-
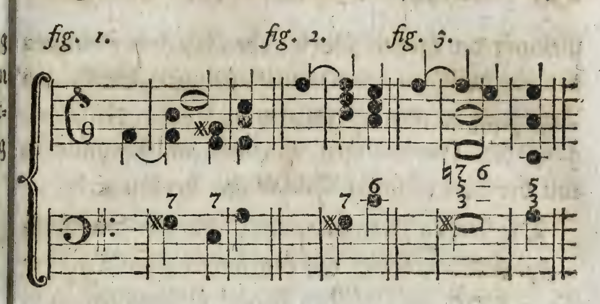
gleitung der großen Sexte, bey b) den Fortgang der übermäßigen Quarte in Gesellschaft der kleinen Terz und großen Sexte, und bey c) den Fortgang der übermäßigen Secunde in Verbindung mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte.



§. 135.

Die verminderte Septime kan aber auch aufgelöset werden 1) in die Octave, wenn der Baß eine Terz abwärts geht, z. E. fig. 1. In diesem Falle aber darf die Septime, wegen der verdeckten Octaven, nicht in der äussersten Stimme erscheinen. 2) In die Terz, wie bey fig. 2, und 3) in die kleine Sexte, wenn der Baß liegen bleibt, oder auf eben derselben Stufe wiederholet wird, wie bey fig. 3.

fig. 1.



Anmerkung.

Sowohl die verminderte Septime selbst, als auch diejenigen Intervalle, die in den Umkehrungen des verminderten Septimenaccords die Septime vorstellen, können in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung gebraucht werden.

Sechster Absatz.

Von der Fortbewegung der None.

§. 136.

Die None wird sowohl in der gebundenen als freyen Schreibart vorbereitet, und da sie aus der Septime, durch Hinzuthun eines tiefern Grundtones, unter dem Grundtone eines Septimenaccords entsteht, so behält sie bey ihrer Auflösung eben den Fortgang, den sie als Septime hatte, und wird, sie mag klein oder groß seyn, eine Stu=
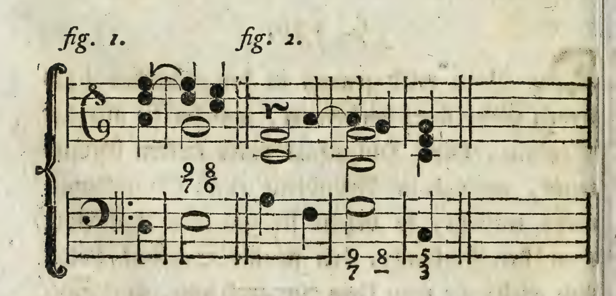
se abwärts aufgelöset, wobey der Schritt der Grundstimme das Intervall bestimmt in welches die Auflösung derselben geschieht.

Anmerkung.

Die beyden Nonenaccorde, die von den Septimenaccorden auf dem unterhalben Tone der harten und weichen Tonart abstammen, können bey liegendem Basse ohne Vorbereitung gebraucht werden.

§. 137.

Wenn die None in Gesellschaft der Septime gebraucht wird, so werden entweder beyde Dissonanzen zugleich aufgelöset, wie bey fig. 1, oder die Septime bleibt bey der Auflösung der None noch liegen, und wird erst im folgenden Accorde resolvirt, wie bey fig. 2.



§. 138.

§. 138.
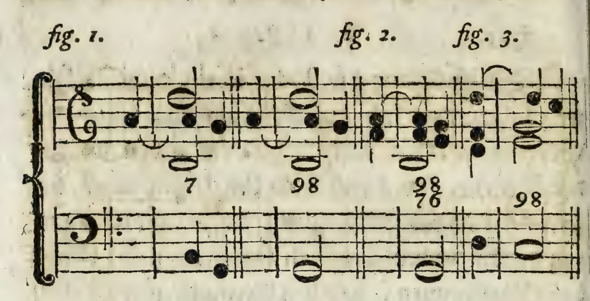
Die Auflösung der None in ein gewisses Intervall gründet sich auf die Auflösung derjenigen Septime in eben dieses Intervall, von welcher der Nonenaccord durch das Untersetzen eines tiefern Grundtones abstammet; daher habe ich, wegen der in beyden Accorden befindlichen Gleichheit der Oberstimmen, bey den Exempeln von der Auflösung des Nonenaccords zugleich denjenigen Septimenaccord mit seiner Auflösung beygefügt, von welchem der Nonenaccord abstammet.

Die None kan also aufgelöset werden

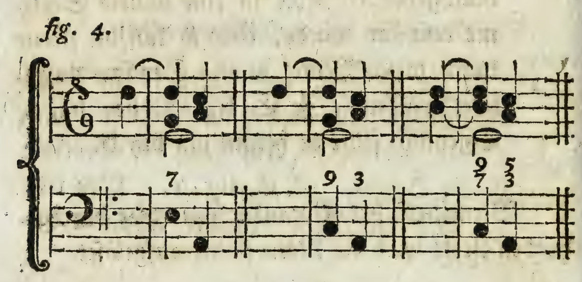
1) In die Octave; und dieses ist in Praxi die gewöhnlichste Auflösung derselben, und gründet sich auf die Auflösung der Septime in die Octave. Z. E. fig. 1. Bey fig. 2. wird die None von der Septime begleitet.

Anmerkung.

Wenn die None in die Octave aufgelöset wird, darf sie niemals durch die Octave vorbereitet worden seyn, weil, im Falle es geschieht, eine fehlerhafte Octavenfolge entsteht. Z. E. fig. 3.



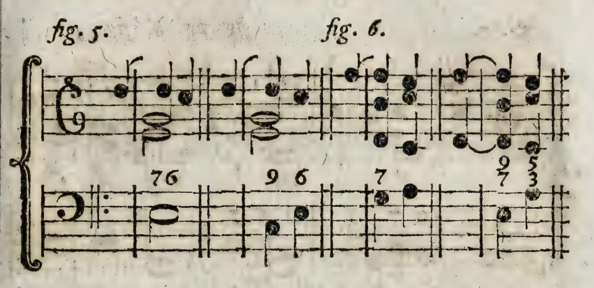
2) In die Terz; diese Auflösung der None hat ihren Grund in der Auflösung der Septime in die Terz. Z. E. fig. 4.



3) In die Sexte. Wie die Septime bey liegendem Basse in die Sexte aufgelöset wird, so löset sich die davon abstammende None in eben dieses Intervall auf, wenn der Baß eine Terz steigt. Z. E. fig. 5.

4) In die Quinte; diese Auflösung der None gründet sich auf die Auflösung der Septime in die Quinte; z. E. fig. 6.

fig. 5.
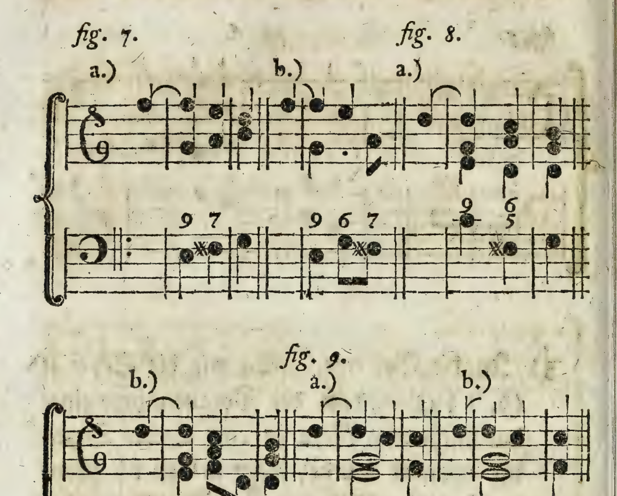


5) In die Septime. So wie die Septime (§. 132) mittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note in eine andere Septime resolvirt wurde, eben so kan die None durch dieses Mittel in eine Septime aufgelöset werden. Z. E. fig. 7. bey lit. a. Eigentlich sollte es heissen wie bey b.

Vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note wird die None ferner aufgelöset

6) In die verminderte Quinte, z. E. bey fig. 8. a, anstatt wie bey b, und

7) In die Secunde. Z. E. fig. 9. a, anstatt wie bey b.
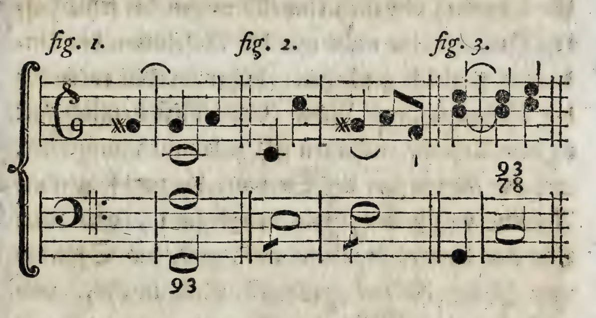


§. 139.

Aus dem Accorde der großen Septime auf dem Grundtone der weichen Tonart entsteht eine übermäßige None, die nothwendig über sich aufgelöset werden muß, weil die Septime, von der sie abstammet, nicht anders als aufwärts resolvirt werden kan. Z. E. fig. 1. Im galanten Stil kömmt diese übermäßige None oft unvorbereitet zur Zierlichkeit des Gesanges vor, z. E. fig. 2.

Anmer=

Anmerkung.

Wenn die None in Begleitung der großen Septime auf dem Grundtone der Tonart gebraucht wird, können beyde Dissonanzen über sich aufgelöset werden, wie z. E. bey fig. 3.



Siebenter Absatz.

Von der Fortbewegung der Undecime.

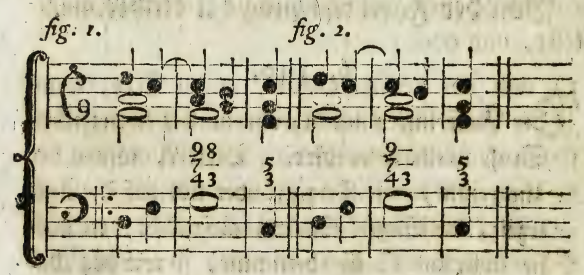
§. 140.

Die Undecime muß sowohl in der strengen als freyen Schreibart vorbereitet werden, und wird, sie mag rein, vermindert, oder übermäßig seyn, jederzeit eine Stufe abwärts aufgelöset, und die Bewegung des Basses bestimmt, so wie bey Auflösung der Septime und None, das Intervall, in welches die Auflösung geschieht.

§. 141.

§. 141.

Wird die Undecime von der Septime oder None, oder auch von beyden zugleich begleitet, so müssen diese Dissonanzen zugleich ordentlich vorbereitet, und nach Anleitung der beyden vorhergehenden Absätze aufgelöset werden. Die Auflösung der Septime kan mehrentheils wegen der fehlerhaften Quintenfolge nicht mit der Resolution der Undecime zugleich geschehen; daher werden entweder die Undecime und None (wenn diese nemlich mit in dem Accorde enthalten ist) zusammen aufgelöset, und die Resolution der Septime bis zum folgenden Accorde verschoben, wie bey fig. 1, oder man löset die Undecime allein auf, und die Septime und None bleiben gemeinschaftlich liegen, und werden erst im folgenden Accorde resolvirt, wie bey fig. 2.



1) Anmerkung.

Die kleine Septime auf der fünften Klangstufe kan, wenn sie die Undecime begleitet, als eine

eine Nebendissonanz auch in der strengen Schreibart ohne Vorbereitung erscheinen.

2) Anmerkung.
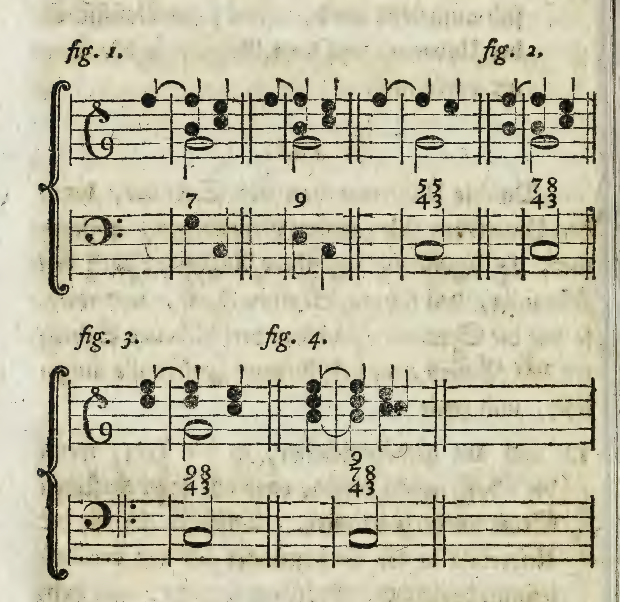
Es ist schon oben, bey Gelegenheit der Auflösung der großen Septime, errinnert worden, daß die große Septime jederzeit über sich aufgelöset wird, wenn sie in Gesellschaft der Undecime auf dem Grundtone der Tonart vorkömmt.

§. 142.

Da die Undecime von der Septime, durch das Untersetzen eines tiefern Grundtones, abstammet, so behält sie bey ihrer Auflösung eben den Fortgang, den sie als Septime hatte, und wird, so wie die Septime, nach den verschiedenen Schritten des Basses, in verschiedene Intervalle aufgelöset, und zwar

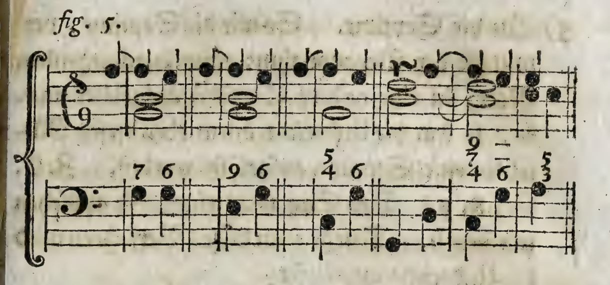
1) und am gewöhnlichsten, in die Terz, wenn der Baß liegen bleibt, oder auf eben derselben Stufe wiederholet wird. Diese Auflösung der Undecime in die Terz gründet sich auf die Auflösung desjenigen Septimenaccords, von dem sie abstammet, in eben dieses Intervall; daher geht zu mehrerer Deutlichkeit, und zugleich der Gleichheit der Oberstimmen wegen, der Septimenaccord mit seiner Auflösung, aus wel-

welchem die Undecime entspringt, und zugleich der von eben diesem Septimenaccorde abstammende Nonenaccord vor der Auflösung der Undecime voraus; z. E. fig. 1. Bey fig. 2. wird die Undecime von der Septime, bey fig. 3. von der None, und bey fig. 4, von beyden zugleich, begleitet.
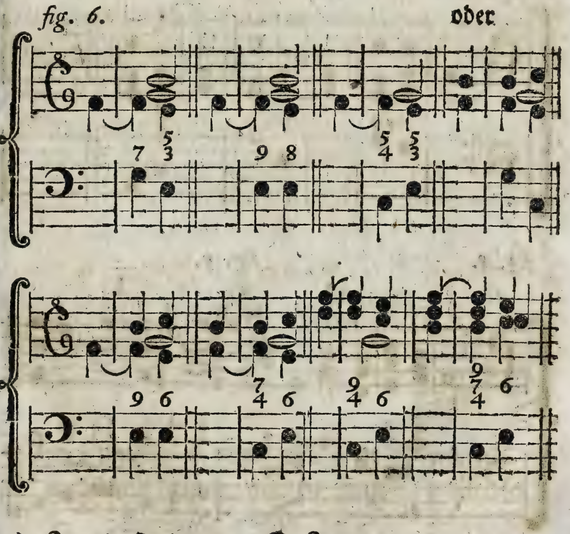


2) In die Sexte, und diese Auflösung der Undecime hat ihren Grund in der Auflösung der Septime in eben dieses Intervall; Z. E. fig. 5.

fig. 5.



3) In die Octave, diese Auflösung gründet sich auf die Resolution des Septimenaccords in die Octave; z. E. fig. 6.
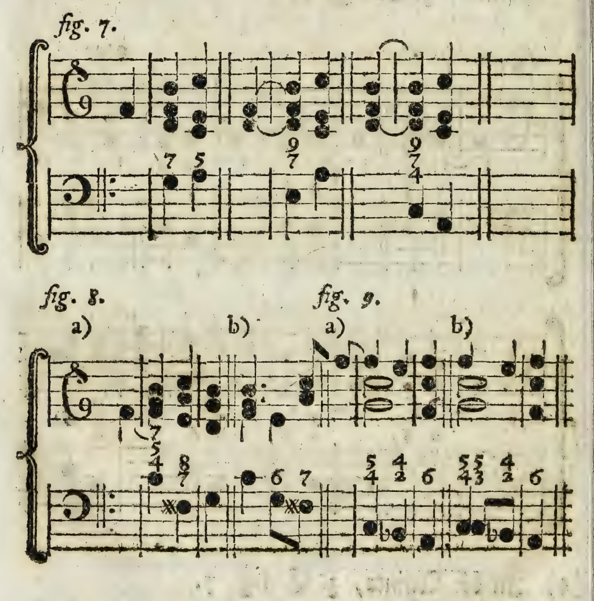


4) In die Quinte, z. E. fig. 7.

5) In
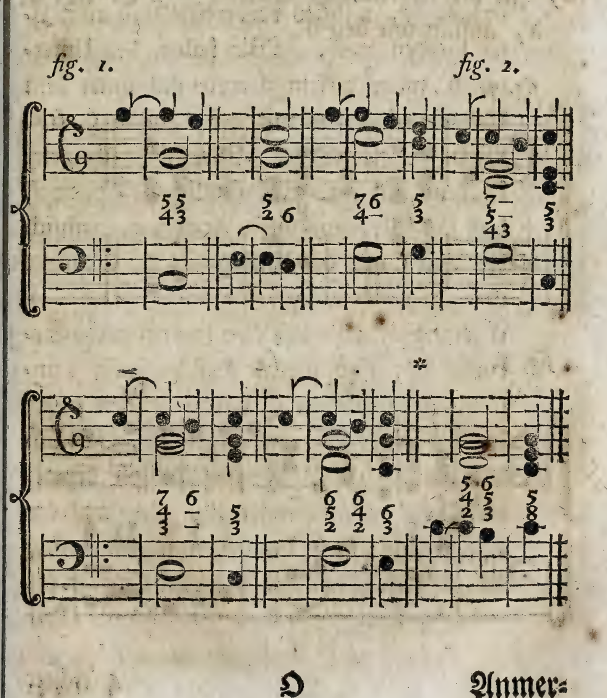
5) In die Septime. So wie die Septime, vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, in eine andere Septime aufgelöset wurde, so kan die Undecime durch eben dieses Mittel in eine Septime aufgelöset werden. Z. E. fig. 8. a. Der Satz sollte eigentlich aussehen wie bey b. Durch eben dieses Verfahren wird die Undecime aufgelöset

6) In die übermäßige Quarte. Z. E. fig. 9. a, anstatt wie bey b.



§. 143.

Es ist im vorigen Abschnitte (§. 64.) bey Gelegenheit der Entstehungsart des Undecimenaccords errinnert worden, daß durch die Umkehrung des dreystimmigen Undecimenaccordes mit der Quinte, und aus dem Accorde der Undecime, Quinte und kleinen Septime brauchbare Accorde entspringen. Bey fig. 1. und 2. findet man diese Undecimenaccorde mit ihren Umkehrungen.



Anmerkung.

Wenn bey der mit * bezeichneten Umkehrung des Undecimenaccordes mit der Quinte und kleinen Septime, bey dem dreystimmigen Gebrauche dieses umgekehrten Accordes, der oberste Theil der Secunde, oder der Ton g ausgelassen wird, so bleibt ein Accord, der aus Quinte und Quarte besteht, und in welchem die Grundstimme das Intervall ist, welches vorbereitet und aufgelöset werden muß. Wir haben den Unterschied unter diesem Accorde und unter dem Undecimenaccorde mit der Quinte §. 64. schon kennen gelernt. Man sieht übrigens in dem bey fig. 2. befindlichen Exempel, daß der Grundton dieses Accordes, nemlich der Ton c aus der Umkehrung der Septime
c
d entsteht, und also eine ursprüngliche Secunde ist; und indem man denjenigen untergeschobenen Ton, durch welchen dieser Undecimenaccord entstanden ist, nemlich den Ton g wegläßt, so zeigt sich der gewöhnliche Secundenaccord, der aus der dritten Umkehrung des Septimenaccords auf der zweyten Stufe der Tonleiter entsteht.

Achter

Achter Absatz.

Von der Fortbewegung der Terzdecime.

§. 144.

Der Unterschied zwischen der Sexte und Terzdecime ist schon im zweyten Abschnitte §. 67. gezeigt worden, ich wiederhole daher nur dieses, daß die Terzdecime 1) in Begleitung der Septime und Undecime, 2) mit der Septime und Terz, und 3) in Gesellschaft der None und Undecime, und zwar nur in Orgelpuncten, gebraucht wird.

§. 145.
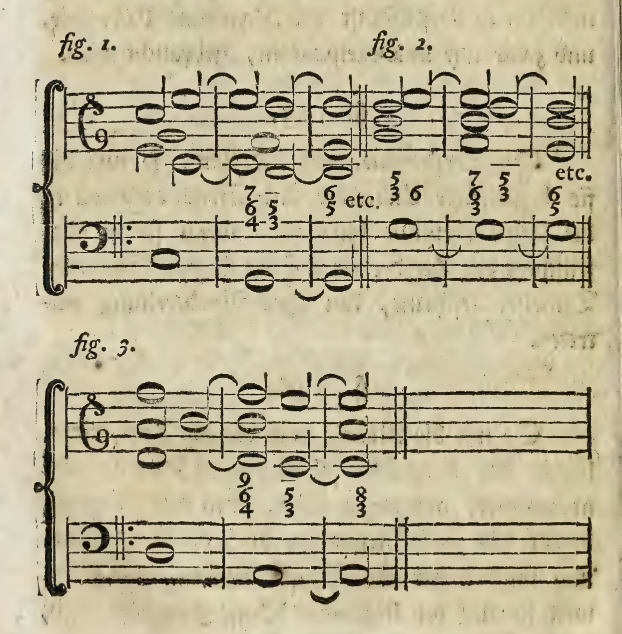
Die Terzdecime wird jederzeit, so wie die sie begleitende Undecime und None vorbereitet; die kleine Septime hingegen, wenn sie in Gesellschaft der Terzdecime auf der fünften Stufe der Tonleiter erscheint, kan ohne Vorbereitung eintreten.

§. 146.

So wie die None, von der die Terzdecime, durch das Untersetzen eines tiefern Grundtones, abstammet, aufgelöset wird, eben den Fortgang behält bey ihrer Resolution auch die Terzdecime, und wird daher eine Stufe abwärts, und zwar, weil sie nur bey liegendem Basse gebraucht wird, in die Quinte aufgelöset.

Wenn übrigens die sie begleitenden Dissonanzen nicht alle mit ihr zugleich aufgelöset werden können, so versparet man die Resolution derselben bis zum folgenden Accorde.

Ein Beyspiel, wie die Terzdecime in Begleitung der Undecime und Septime behandelt wird, findet man bey fig. 1. Bey fig. 2. wird sie von der Terz und Septime, und bey fig. 3. von der Undecime und None begleitet.
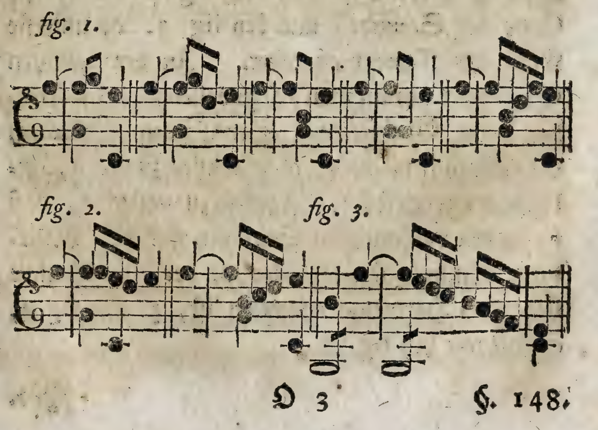


Anhang.

Anhang.

Von einigen in Praxi noch vorkommenden Behandlungen der Dissonanzen bey ihrer Auflösung.
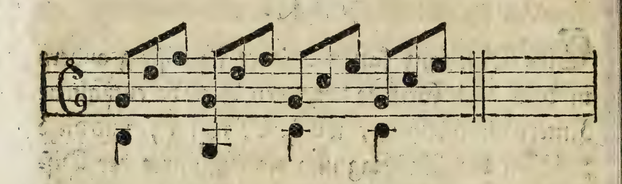
§. 147.

Eine Dissonanz kan vor ihrer Auflösung andere in dem zum Grunde liegenden Accorde enthaltene Intervalle berühren, wie z. E. fig. 1, und diese zwischen den Anschlag und die Auflösung der Dissonanz gesezten Töne der zum Grunde liegenden Harmonie können, nach Anleitung des folgenden Kapitels, noch mit Nebennoten vermehret werden, z. B. fig. 2. und alsdenn erfolgt die Auflösung zuweilen nicht in derjenigen Octave, in welcher die Dissonanz zuerst gehört worden ist, wie z. E. bey fig. 3.



§. 148.

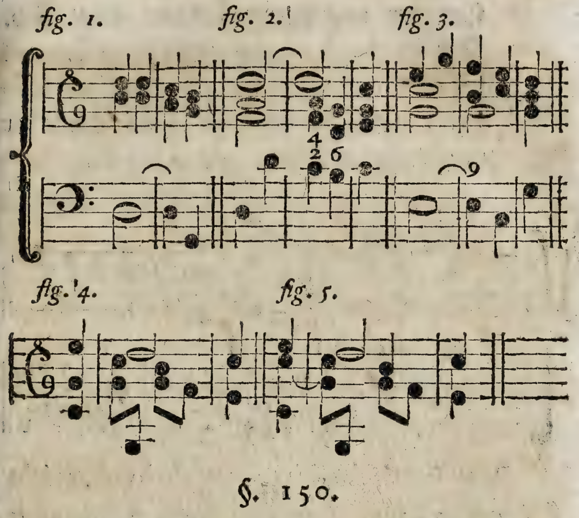
In gebrochnen Accorden kömmt die Dissonanz und ihre Auflösung oft in den Nachschlag zu stehen. Z. E.



§. 149.
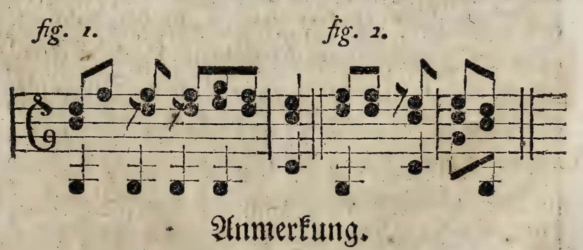
Zuweilen läßt man, anstatt das dissonirende Ende einer Dissonanz vorzubereiten, das consonirende Ende derselben vorher liegen, und jenes frey anschlagen. So wird z. B. bey fig. 1. das unterste Ende der Septime, bey fig. 2. das oberste Ende der Secunde, und bey fig. 3. das unterste Ende der None vorbereitet. In der galanten Schreibart nimmt man sich zuweilen sogar die Freyheit, die Vorbereitung einer solchen Dissonanz, die eigentlich niemals, ohne vorher zu liegen, gebraucht werden sollte, dergestalt zu verstecken, daß sie in den vorhandenen Stimmen gar nicht zu Gesichte kömmt, sondern blos in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ist, z. E. fig 4, anstatt wie bey fig. 5.

fig. 1.



§. 150.
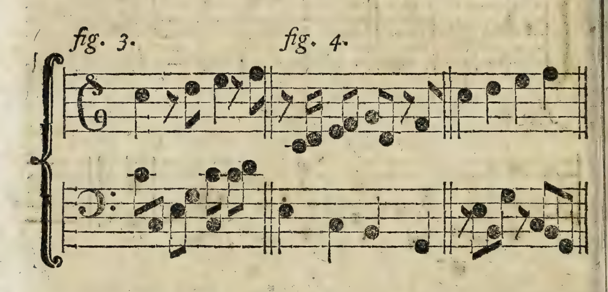
Sowohl der wiederholte Anschlag einer Dissonanz selbst, als auch der Anschlag und die Auflösung derselben, kan ohne Fehler durch kleine Pausen getrennt werden, z. E. fig. 1. und 2.



Anmerkung.

Kleine Pausen sind solche, die entweder anstatt des Anschlags der vorhergehenden oder an-
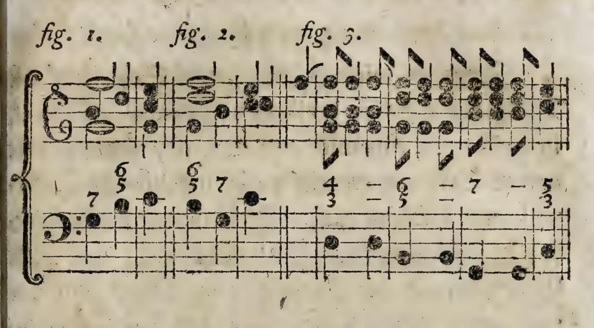
statt der nachfolgenden Note gesezt sind. Bey fig. 3. Z. E. stehen die Pausen anstatt des Anschlags der vorher gehenden Note, bey fig. 4. hingegen vertreten sie die Stelle der nachfolgenden Note.



§. 151.
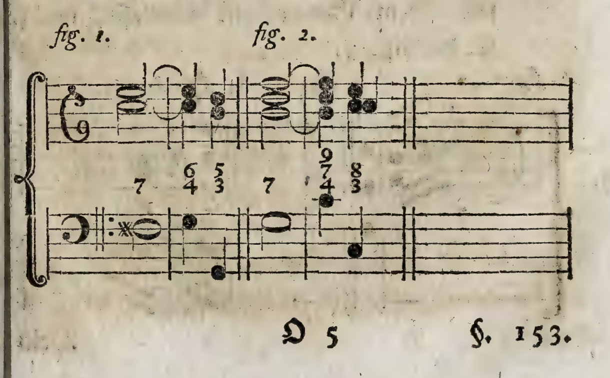
Die Gestalt eines dissonirenden Accordes kan, ehe die Auflösung der Dissonanz geschieht, verändert werden; das heißt, z. E. der Septimenaccord kan vor der Auflösung der Septime in den von ihm abstammenden Sextquinten- oder Terzquartenaccord, und umgekehrt, der Terzquarten- oder Sextquintenaccord in denjenigen Septimenaccord, von dem er abstammt, verwandelt werden. Z. E. bey fig. 1. wird der Septimenaccord vor seiner Auflösung in den Sextquintenaccord, und bey fig. 2. der Sextquintenaccord in den Septimenaccord verwandelt; bey fig. 3. verwandelt sich der Terzquartenaccord in den Sextquinten- und Septimenaccord, ehe die Auflösung erfolgt.

fig. 1.



§. 152.

Zwischen den Anschlag und die Auflösung eines dissonirenden Satzes wird oft ein anderer Accord eingeschoben, und dadurch die Dissonanz vor ihrer Auflösung zu einem andern Intervalle gemacht. Z. E. bey fig. 1. wird der Septimenaccord in den Sextquarten- und bey fig. 2. in den Undecimenaccord verwandelt, ehe die Auflösung vor sich geht.
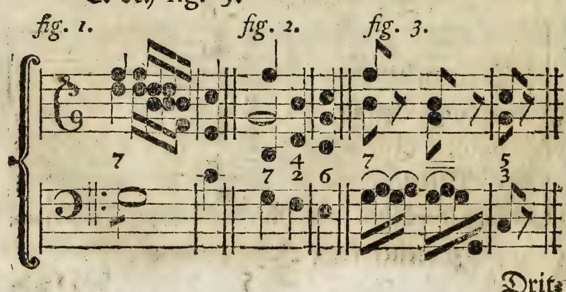


§. 153.

Zuweilen wird in der freyen Schreibart die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme aufgelöset, in welcher sie eigentlich enthalten ist, sondern eine andere Stimme ergreift dieses dissonirende Intervall und löset es auf. Man nennet dieses Verfahren die **Auflösung verwechseln**; und diese Verwechslung der Resolution geschieht entweder nur unter den Oberstimmen bey ungeändertem Basse, wie bey fig. 1. oder der dissonirende Accord wird zugleich dergestalt umgekehrt, daß die Dissonanz in den Baß versezt und aufgelöset wird, wie bey fig. 2.

Anmerkung.

Noch eine, wiewohl selten vorkommende Freyheit des galanten Stils ist dieses, daß man denjenigen Ton, der die Dissonanz auflösen sollte, in allen vorhandenen Stimmen gänzlich übergeht, und die Auflösung derselben dem Generalbasse überläßt, wie z. E. bey fig. 3.



Drit=

Drittes Kapitel.

Von dem richtigen Gebrauche der Nebennoten.

§. 154.

Sobald zwischen den Intervallen der Accorde in einer oder der andern Stimme mehrere Töne zur Bildung melodischer Figuren gebraucht werden, pflegt man denjenigen Ton, welchen eine solche Stimme als das ihr zukommende Intervall des zum Grunde liegenden Accordes, bey dessen Anschlage einnimmt, die **melodische Hauptnote**, die übrigen aber **Nebennoten** zu nennen.

Den regelmäßigen Fortgang der melodischen Hauptnoten, oder der Intervallen, aus welchen die Accorde bestehen, haben wir in den beyden vorhergehenden Kapiteln kennen gelernt. Anjezt müssen wir uns noch den richtigen Gebrauch der Nebennoten, in Ansehung ihrer Fortbewegung, bekannt machen.

§. 155.

Die melodischen Nebennoten sind entweder in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten, oder nicht. Im ersten Falle werden sie **harmonische Nebennoten** genennet, und der richtige Gebrauch derselben, in Rücksicht ihrer Fortbewegung, sezt weiter keine Regeln voraus, als
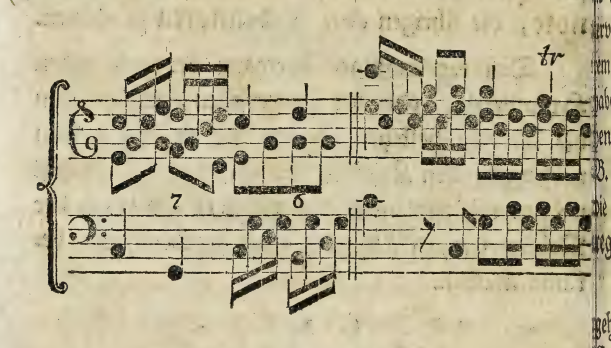
1) die

1) die Vermeidung der fehlerhaften Folgen zweyer vollkommnen Consonanzen, und nächst diesen

2) die regelmäßige Behandlung der Dissonanzen bey vorkommender Verwechslung der Auflösung (§. 153.)

§. 156.

Der Gebrauch der harmonischen Nebennoten findet sowohl in den Oberstimmen als im Basse, oft auch in beyden zugleich statt, wie folgende Exempel zeigen.



§. 157.

Sind aber die Nebennoten, die zwischen die melodischen Hauptnoten gesezt werden, nicht in den zum Grunde liegenden Accorden enthalten, so folgen sie entweder der melodischen Hauptnote, oder

der einer harmonischen Nebennote nach, oder sie ehen vor dem Anschlage derselben vorher. Im rsten Falle werden sie **durchgehende**, im zwey-en Falle aber **Wechselnoten** genennet.

Erster Absatz.

Von den durchgehenden Noten.

§. 158.
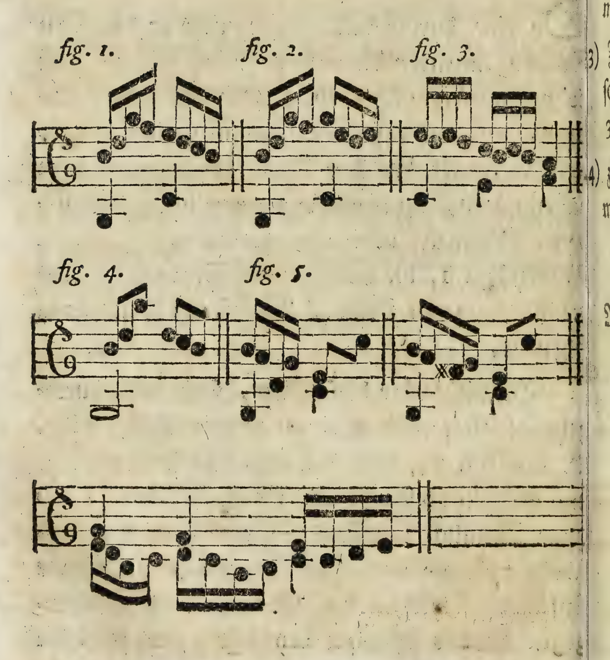
Da eine durchgehende Note nicht in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten ist, so muß e nothwendig gegen eines oder das andere Inervall desselben dissoniren; nimmt sie nun bey ihem Fortgange eben den Weg, den sie genommen aben müste, im Falle sie als eine im Accorde steende Dissonanz gebraucht worden wäre, wie z. B. bey fig. 1. die durchgehende Septime f, oder ie durchgehende None d, so ist der Durchgang **egulär.**

Geschieht aber dieses nicht, sondern die durchehende Note nimmt einen andern Weg, wie z. E. bey fig. 2, so ist der Durchgang **irregulär,** nd alsdenn muß auf die durchgehende Note, (und war eigentlich unmittelbar) eine andere melodiche Hauptnote oder eine harmonische Nebennote tufenweis folgen, wie z. E. fig. 2. und 3. Hinegen ist das Exempel bey fig. 4, woselbst die durch-

durchgehende Note a mit keiner harmonischen Note stufenweis verbunden ist, falsch.

Anmerkung.

Oft wird aber auch zwischen die durchgehende, und die stufenweis darauf folgende harmonische Note entweder eine andere sprungweis sich bewegende harmonische Note, oder auch eine Wechselnote eingeschoben. Z. E. fig. 5.



§. 159.

§. 159.

Die durchgehenden Noten können sowohl stufenweis, als auch sprungweis der melodischen Hauptnote nachfolgen. Geschieht es stufenweis, so bedienet man sich ihrer hauptsächlich

1) zur Ausfüllung zweyer stufenweis auf einander folgenden melodischen Hauptnoten. Z. E. fig. 1.

2) Zwischen dem wiederholten Anschlage einer harmonischen Note, z. E. fig. 2.

3) Zur Ausfüllung des Intervallenraums zwischen den harmonischen Nebennoten, z. E. fig. 3, und
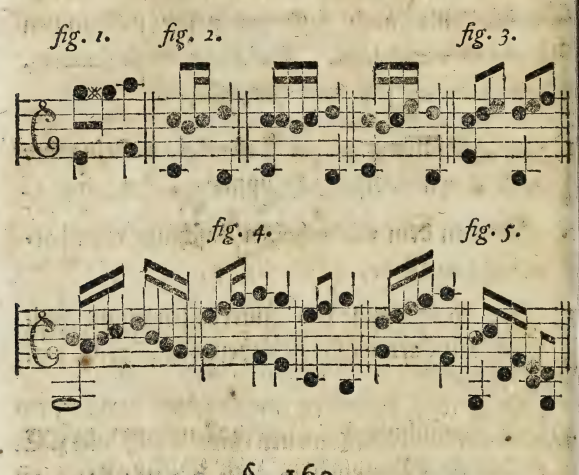
4) zur Ausfüllung des Intervallenraums zweyer melodischen Hauptnoten. Z. B. fig. 4.

Anmerkung.

Nach einer der Hauptnote stufenweis folgenden durchgehenden Note (auf welche eigentlich wieder eine harmonische Note, oder eine andere Hauptnote, stufenweis folgen sollte) wird zuweilen auch eine harmonische Note sprungweis gesezt, wie z. E. bey fig. 5. Es geschieht dieses mehrentheils nur in flüchtigen Gängen, und man muß sich die Fälle, in welchen die durchgehenden Noten, der allgemeinen Regel zuwider, auf diese Art

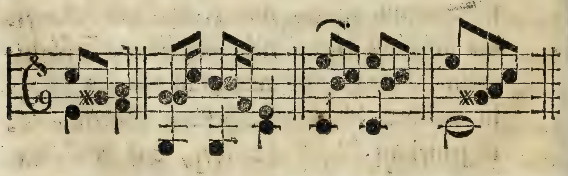
gebraucht

gebraucht werden, aus den Partituren gründlicher Componisten bekannt machen.



§. 160.
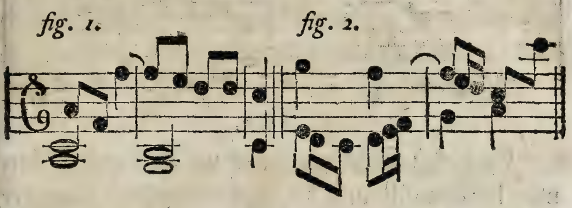
Geschieht aber der Fortgang der durchgehenden Note von der vorhergehenden Hauptnote sprungweis, so muß unmittelbar auf die der Hauptnote sprungweis folgende durchgehende eine harmonische Nebennote oder eine andere melodische Hauptnote stufenweis folgen. Z. E.



§. 161.

§. 161.

Wie eine Dissonanz vermittelst des regulären Durchgangs aufgelöset werden kan, sieht man bey fig. 1. und 2.

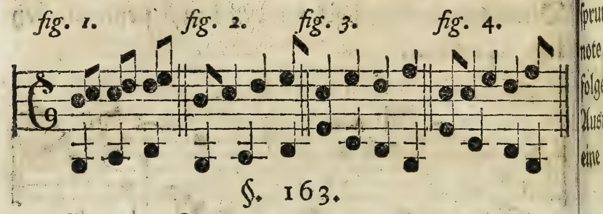


§. 162.

Wenn die den Hauptnoten sowohl sprung- als stufenweis nachfolgenden durchgehenden Noten, und die wieder darauf folgenden melodischen Hauptnoten nur eine Stufe der Tonleiter einnehmen, wie z. E. bey fig. 1, so pflegt man diese beyden Noten oft in eine zusammen zu ziehen, und hierdurch entsteht eine bekannte Figur, in welcher die nachfolgende melodische Hauptnote vorausgenommen zu seyn scheint, und die man daher die **Anticipation** oder die **Vorausnahme der folgenden Note** nennet. Z. E. fig. 2.
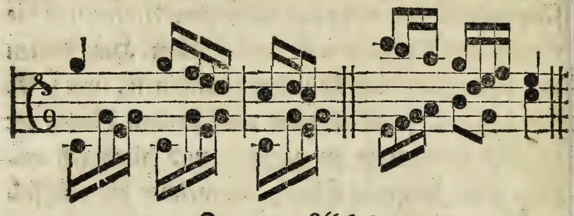
Diese Figur wird aber auch oft umgekehrt gebraucht, und die vorhergehende melodische Hauptnote bis zum Anschlage der folgenden Harmonie aufgehalten, wenn z. B. der Satz bey fig. 3. so wie bey fig. 4. gebraucht wird, und in einem solchen Falle pflegt man diese Figur die Retarta-

tion, oder die **Aufhaltung der vorhergehenden Note** zu nennen.



§. 163.

Es ist kein Fehler, wenn in verschiedenen Stimmen harmonische und durchgehende Noten einander in den Wurf kommen, nur muß dabey mit jeder Art dieser Noten gehörig umgegangen werden. Z.E.



Zweyter Absatz.

Von den Wechselnoten.

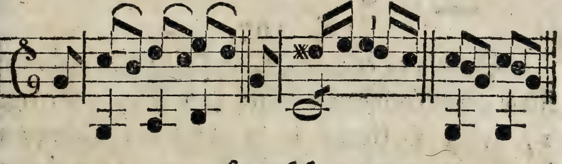
§. 164.

Wenn anstatt einer anzuschlagenden melodischen Hauptnote eine andere stufenweis vorhergehende Note anschlägt, die nicht in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten ist, so wird eine solche nicht in der Harmonie enthaltene, und statt des Anschlags des melodischen Haupttones gebrauchte Note, eine **Wechselnote** genennet.

§. 165.

§. 165.
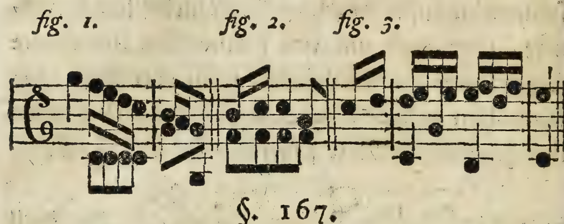
Eine Wechselnote kan sowohl stufenweis als sprungweis auf eine vorhergehende melodische Hauptnote, oder auch auf eine harmonische Nebennote folgen; auf die Wechselnote selbst aber muß ohne Ausnahme entweder die melodische Hauptnote, oder eine harmonische Note stufenweis folgen. Z. E.



§. 166.

Eine Wechselnote ist nicht in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten, folglich muß sie gegen eines oder das andere Intervall desselben dissoniren; nimmt sie bey ihrem Fortgange nun eben den Weg, den sie als eine im Accorde gebrauchte Dissonanz nehmen müste, wie z. E. bey fig. 1. die als Wechselnote gebrauchte Quarte f, oder bey fig. 2. die im Wechselgange stehende übermäßige Quarte h, so ist der Wechselgang **regulär**. Geschieht aber dieses nicht, und die melodische Hauptnote, oder die harmonische Note folgt zwar stufenweis auf die Wechselnote, aber nicht dergestalt, wie sie, wenn sie als Dissonanz gebraucht worden wäre, hätte folgen müssen, so ist der Wechselgang zwar **irregulär**, demohngeach-
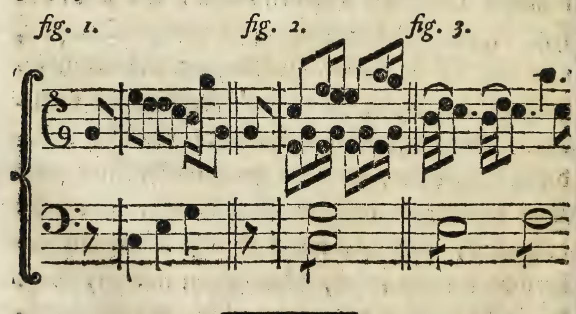
tet aber in Praxi eben so brauchbar, als der irreguläre Durchgang. Z. E. fig. 3.



§. 167.

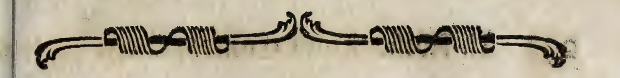
So wie es erlaubt ist, auf eine durchgehende Note eine Wechselnote folgen zu lassen, z. E. fig. 1, eben so können in verschiedenen Stimmen Wechselnoten und durchgehende, oder harmonische Noten und Wechselnoten einander ohne Fehler in den Wurf kommen, wenn nur dabey mit jeder Art dieser Noten recht verfahren wird. Z. E. fig. 2.

Auch können vor einer melodischen Hauptnote in geschwinder Bewegung zwey Wechselnoten vorhergehen. Z. B. fig. 3.



Zweyte Abtheilung.

Vom Contrapuncte.



Anjezt kommen wir auf denjenigen Punct, wo wir die einfache Harmonie, das ist, die Entstehungs- und Verbindungsart der Töne, mit Inbegriff der Regeln ihrer Fortbewegung in Anwendung bringen wollen.

Soll diese Anwendung für uns nutzbar werden, und wollen wir die verschiedenen Harmonien nicht ohne Absicht, nicht ohne einen festen Punct, durch welchen sie bestimmt werden können, zu einem Ganzen verbinden, so müssen wir einen Gesang annehmen, den wir mit verschiedenen abwechselnden Harmonien begleiten, das ist, gegen den wir contrapunctiren können. Und dieses wird geschehen können, ohne der Lehre von der Melodie Abbruch zu thun, ohne sie voraus zu setzen, weil wir uns bey der Begleitung derselben weder um ihre Form, noch um die Einrichtung derselben bekümmern.

§. 168.

Der Ausdruck **contrapunctiren**, statt dessen man sich auch des Ausdrucks **begleiten** bedient, ist in demjenigen Zeitalter der Tonkunst entstanden, in welchem man sich zur Bezeichnung

der Töne statt unserer jetzigen Noten blosser Puncte bediente; denn indem man gegen eine durch solche Puncte vorstellig gemachte Reihe Töne andere durch Puncte bezeichnete Töne sezte, so pflegte man zu sagen, man contrapunctire. Auch noch heutzutage versteht man unter **contrapunctiren** oder **harmonisch begleiten** dasjenige Verfahren, da man zu einem angenommenen Gesange noch eine oder mehrere Reihen Töne, das ist, noch eine oder mehrere Stimmen setzet. Der Gesang, welchen man zum Gegenstande des Contrapunctes annimmt, wird der **feste Gesang** (cantus firmus) genennet, und bey den verschiedenen Uebungen des Contrapuncts mit c. f. bezeichnet.

§. 169.

Zu einem solchen festen Gesange kan man eine, zwey, drey und mehrere Stimmen setzen, und nach der Anzahl der, mit Inbegriff des festen Gesanges, vorhandenen Stimmen, wird die Composition oder der Satz **zwey- drey- vier- und** mehrstimmig genennet.

Die verschiedenen Uebungen des Contrapunctes im zwey- drey- und vierstimmigen Satze werden den Inhalt des zweyten, dritten und vierten Abschnittes dieser Abtheilung ausmachen, nachdem ich in dem ersten Abschnitte einige, bey Verferti-

gung

gung eines Contrapuncts nöthige, allgemeine Regeln und Maximen werde vorausgeschickt haben.

Anmerkung.

Obgleich ein fester Gesang mit mehr als drey Stimmen harmonisch begleitet werden kan, so gehen wir dennoch mit den Uebungen des Contrapunctes nur bis zum vierstimmigen Satze, und zwar aus folgenden Ursachen: 1) Weil im vierstimmigen Satze alle in den verschiedenen Harmonien enthaltene Intervalle zugegen seyn können, und also derselbe, in Ansehung der Vollstimmigkeit, an sich schon vollkommen ist. Denn wenn eine Composition aus mehr als vier Hauptstimmen bestehen soll, so muß bald dieses, bald jenes consonirende Intervall der zum Grunde liegenden Accorde verdoppelt, und durch diese Verdopplung eine andere Stimme erzeugt werden, die unter einer andern Gestalt schon in dem vierstimmigen Satze vorhanden ist. 2) Weil in den gebräuchlichsten Tonstücken selten mehr als vier Hauptstimmen gesezt werden. Und 3) weil es demjenigen, der den vierstimmigen Satz rein zu setzen im Stande ist, leicht seyn wird, bey vorfallender Gelegenheit auch mehrstimmig zu setzen.

§. 170.

Wenn man gegen einen festen Gesang contrapunctirt, so werden im Contrapuncte entweder eben nicht mehr oder weniger Noten gesezt, als im festen Gesange enthalten sind, oder es werden mehrere Noten gegen eine Note des festen Gesanges gesezt. Im ersten Falle wird der Saz **ein gleicher Contrapunct** genennet. Im zweyten Falle aber, wenn mehrere Noten gegen eine gesezt werden, so geschieht es entweder dergestalt, daß zu jeder Note des festen Gesanges eine gewisse Anzahl Noten von gleicher Figur, z. E. zwey Achttheile, eine Triole, vier Sechzehntheile u. s. w. gegen ein Viertheil gesezt werden; oder die Anzahl der Noten und die Figuren derselben, die man gegen die Noten des festen Gesanges sezt, sind verschieden. Jene Sezart pflegt man einen **ungleichen**, diese aber einen **vermischten** Contrapunct zu nennen.

§. 171.

Die Stimmen, mit welchen man einen festen Gesang harmonisch begleitet, werden entweder höher, oder tiefer gesezt, als der feste Gesang; das heißt, man kan z. E. im zweystimmigen Satze zu einem festen Gesange eben sowohl eine Grundstimme, als auch eine Oberstimme setzen, und im drey und vierstimmigen Satze kan der feste Gesang

sang in der Ober= Mittel= oder Grundstimme stehen.

§. 172.

Ferner können die zu einem festen Gesange zu setzenden Stimmen entweder aus blos consonirenden Accorden und ihren Intervallen bestehen, oder es können auch gelegentlich dissonirende Intervalle damit vermischt werden.

Alle diese angezeigte verschiedene Arten des Contrapunctes müssen wir sowohl im zweystimmigen, als auch im drey= und vierstimmigen Satze besonders üben, und diese Uebungen werden die Gegenstände der verschiedenen Kapitel des zweyten, dritten und vierten Abschnittes seyn.

§. 173.

Wenn man einen festen Gesang mit einer, zwey oder drey Stimmen begleitet, so kan man denselben, in Ansehung der ihn begleitenden Stimmen, entweder als eine Aufgabe der gebundnen oder fugenartigen Schreibart, oder als einen Gegenstand der freyen oder galanten Schreibart bearbeiten. Weil aber immer ein fester Gesang vor dem andern bald zur Bearbeitung desselben im gebundenen, bald aber auch im galanten Stile schicklicher ist, so will ich die ohnedieß vielfältigen Uebungen nicht durch diese Eintheilung vermehren,

son=

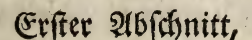
sondern ich werde mich bemühen, den Unterschied zwischen der Bearbeitung eines festen Gesanges in der gebundenen und freyen Schreibart bey den verschiedenen Uebungen zu zeigen.

§. 174.

Ein Contrapunct, der so eingerichtet ist, daß die Stimmen unter einander verkehrt werden können, das ist, in welchem die Oberstimme zum Basse, und der Baß zur Oberstimme gemacht werden kan, daß dabey der Satz seine Reinigkeit behält, wird ein **doppelter Contrapunct** genennet.

Ob nun gleich die verschiedenen Arten des doppelten Contrapunctes eigentlich in eine besondere Art der Tonstücke, nemlich in die Fuge, gehören, und unsere Absicht anjezt gar nicht ist, uns mit einer oder der andern Art der Tonstücke besonders zu beschäftigen, sondern den Satz so zu studiren, daß wir ihn auf alle Arten derselben anwenden können; so ist doch besonders einer dieser doppelten Contrapuncte, nemlich der in der Octave, so beschaffen, daß die Kenntniß desselben, auch bey Setzung der Tonstücke im galanten Stile, höchst nöthig und nützlich ist. Daher will ich in einem kurzen Anhange noch zeigen, wie ein doppelter Contrapunct in der Octave eingerichtet werden müsse, wenn bey der Umkehrung desselben der Satz rein bleiben soll.

Erster



Erster Abschnitt,
welcher einige bey Verfertigung eines Contrapunctes nöthige allgemeine Regeln und Maximen enthält.

§. 175.

Die Verfertigung eines gleichen, ungleichen und vermischten Contrapunctes im zwey- drey- und vierstimmigen Satze sezt einige allgemeine Regeln und Maximen voraus, die ich, um sie in der Folge nicht zu oft wiederholen zu dürfen, in diesem Abschnitte vorausschicken will.

§. 176.

Der Anfang eines Contrapuncts wird mit dem harmonischen Dreyklange auf dem Grundtone derjenigen Tonart gemacht, in welche der feste Gesang gesezt ist; und zwar in der Oberstimme mit der Octave oder Quinte, seltner mit der Terz, und im Basse hingegen jederzeit mit dem Grundtone der Tonart selbst.

Im dreystimmigen Satze bekömmt die Mittelstimme die dem Dreyklange noch fehlende Terz, und im Fall die Oberstimme selbst mit der Terz anfängt, entweder die Quinte, oder man läßt die

Quinte

Quinte gar weg, und verdoppelt statt derselben den Grundton mit der Octave, wenn es zum bessern Fortgange der Mittelstimme etwas beyträgt. Ist der Satz aber vierstimmig, so müssen nicht allein (zumal wenn der Contrapunct im guten Tacttheile anfängt) alle Intervalle des Dreyklanges vorhanden seyn, sondern man kan auch zur Erhaltung der vierten Stimme beym Anfange des Contrapunctes nicht wohl ein ander Intervall verdoppeln, als den Grundton selbst. Die Verdopplung der Quinte und Terz gehört nur in die Folge des Satzes.

Anmerkung.

Daß zuweilen geübtere Componisten in der Oberstimme, besonders wenn der Satz im Aufschlage anfängt, mit andern Intervallen, z. E. mit der Quarte, Sexte oder Septime, und im Basse mit der Terz der Tonart, und also mit dem Sextenaccorde, den Anfang machen, ist bekannt. Diese Freyheiten aber vermeidet man bey dem Studio des Contrapunctes. Nur alsdenn ist es nöthig, den Contrapunct mit der Sextenharmonie anzufangen, wenn man einen im Basse stehenden festen Gesang zu bearbeiten hat, welcher in der Terz der Tonart anfängt.

§. 177.

§. 177.

Die Accorde, welche man zu den ersten Noten des festen Gesanges wählt, müssen die Eigenschaft haben, daß sie die Tonart, in welche der feste Gesang gesezt ist, genugsam bezeichnen, das heißt, man darf zu Anfange eines Contrapunctes nicht eher zufällige Dreyklänge mit ihren Umkehrungen brauchen, noch willkührliche Ausweichungen in andere Tonarten machen, bis die Tonart, in welcher der Contrapunct steht, durch ihre wesentlichen Dreyklänge, oder durch die Umkehrungen derselben, dem Ohre genugsam eingeprägt worden ist.

Anmerkung.

Was unter einer willkührlichen Ausweichung in einen andern Ton zu verstehen sey, werden wir im ersten Absatze des zweyten Abschnittes finden.

§. 178.

Bey der Cäsur eines Absatzes setzet man im Basse ordentlicher Weise den eigentlichen Grundtor., und schließt also den Absatz mit einem wesentlichen Dreyklange derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation aufhält.

Unter einem **eigentlichen Grundtone** verstehe ich die Grundtöne der drey wesentlichen Drey-

klänge

klänge einer jeden Tonart. So ist zum Beyspiel in der Tonart c der Baßton g unter den Tönen h oder d, desgleichen der Baßton f unter dem Tone a der eigentliche Grundton dieser Töne. **Uneigentlich** aber ist, aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, ein **Grundton**, der entweder durch die Umkehrung eines wesentlichen Dreyklangs der Tonart in den Baß zu stehen kömmt, oder dessen über sich habende Intervalle, einen zufälligen Dreyklang der Tonart, oder einen durch die Umkehrung desselben davon abstammenden Satz ausmachen. Daher ist z. E. im ersten Falle der Grundton e unter dem Tone c oder g, und im zweyten Falle der Grundton d unter den Tönen f und a, desgleichen auch der Baßton f unter dem Tone d in der harten Tonart c ein uneigentlicher Grundton.

§. 179.

Diejenige Tonfolge, welche man eine Cadenz, oder einen Tonschluß nennet, besteht eigentlich aus drey Tacttheilen, von welchen der lezte, der die Cäsur des Tonschlusses ausmacht, jederzeit auf einen guten Tacttheil fallen *, und im Basse den Grund-

* Daß der Tonschluß eines Polnischen Tanzes, oder eines Satzes, welcher in diesem Geschmacke geschrieben ist, eine Ausnahme dieser Regel macht, muß den angehenden Componisten schon aus der Spielmusik bekannt seyn.

Grundton der Tonart mit über sich habenden harmonischen Dreyklange, in der Oberstimme aber die Octave des Grundtones enthalten muß.

Der vor dem Schlußtone vorhergehende schlechte Tacttheil besteht aus dem Dreyklange oder Septimenaccorde auf der fünften Klangstufe; die Oberstimme enthält entweder die Quinte dieser Accorde, als die zweyte Klangstufe, oder die Terz als die siebente Klangstufe der Tonleiter.

Sowohl bey der Cåsur des Tonschlusses, als auch bey dem im schlechten Tacttheile vorhergehenden Dreyklange oder Septimenaccorde bekommen die Mittelstimmen, nach Beschaffenheit ihrer Lage, die den Accorden noch fehlenden Intervalle.

Der Accord desjenigen guten Tacttheils, welcher vor der vorlezten Note eines Tonschlusses steht, ist nebst der Stellung der Intervalle desselben im Basse und der Oberstimme willkührlich. Gemeiniglich hat in diesem Tacttheile die Oberstimme

1) im Falle sie in dem folgenden schlechten Tacttheile die zweyte Klangstufe der Tonleiter enthält,

a) entweder die dritte Klangstufe mit ihrem eigentlichen Grundtone, z. E. fig. 1. oder mit dem davon abstammenden Sextquartenaccorde, wie bey fig. 2. Oder

b) den Finalton in Begleitung des Dreyklangs oder Sextquartenaccordes, z. E. fig. 3. Oder

c) die fünfte Stufe der Tonleiter mit Unterstützung des Dreyklanges oder Sextquartenaccordes; z. E. fig. 4. Oder auch

d) die im folgenden schlechten Tacttheile wieder anschlagende zweyte Klangstufe, entweder mit dem harmonischen Dreyklange begleitet, wie bey fig. 5. oder, im Fall der vorhergehende Accord so beschaffen ist, daß die Finalnote vorherliegen kan, auch mit Unterstützung des Sextquintenaccords, wie bey fig. 6. oder des Undecimenaccords mit der Quinte, wie bey fig. 7.
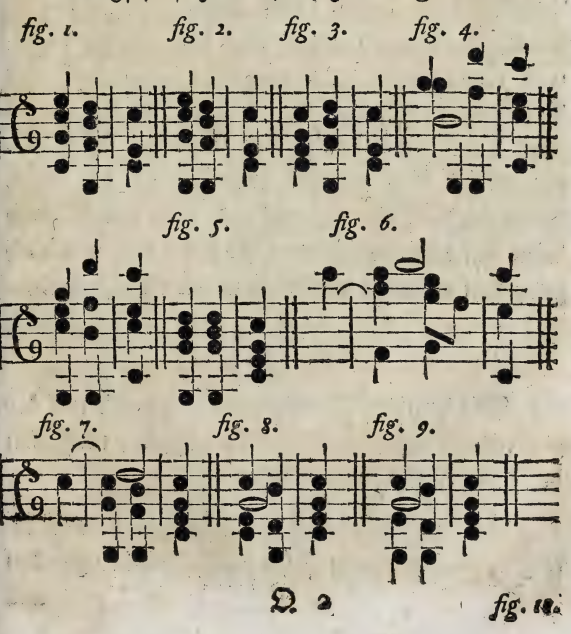
Hat aber
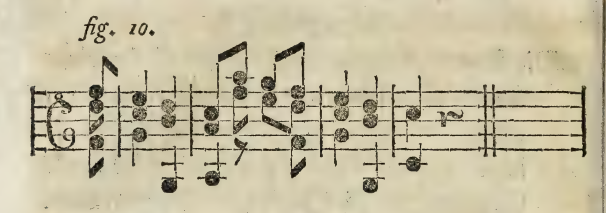
a) die Oberstimme vor der Cäsur des Tonschlusses die siebente Klangstufe, oder die Terz des zum Grunde liegenden Accordes, so geht die Finalnote entweder in Begleitung des Dreyklangs vorher, wie z. E. bey fig. 8. und 9, oder wenn diese Finalnote vorbereitet ist, so findet sowohl der Sextquintenaccord, als auch die Undecime mit der Quinte statt, wie man aus der Versetzung der Oberstimmen der bey fig. 6. und 7. befindlichen Exempel siehet.

Anmer-

Anmerkung.

Die Regel, daß der Baß bey der Cäsur eines Tonschlusses jederzeit den Grundton der Tonart haben müsse, hat ihre Richtigkeit, so lange mit einer Cadenz entweder der ganze Satz oder ein Theil desselben geschlossen wird. Im Fall aber der Tonschluß wiederholt wird, oder zwey Tonschlüße auf einander folgen, so pflegt man zuweilen bey der Cäsur des ersten Tonschlusses einen uneigentlichen Grundton zu setzen, und dadurch einen so genannten Trugschluß zu machen; z. E. fig. 10.





§. 180.

Wenn man einen solchen Kirchengesang zum Gegenstande des Contrapunctes wählt, in welchem, wegen des weiblichen Ausgangs des Textes, die vor der Cäsur eines Tonschlusses oder Absatzes vorhergehende Note einen guten und schlechten Tacttheil einnimmt, so pflegt man auch im gleichen Contrapuncte die metrische Bewegung der Tacttheile beyzubehalten, und zu einer solchen aus zwey Tacttheilen bestehenden Note des festen Gesanges im Contrapuncte zwey Noten zu setzen. Diese beyden Noten aber können eben sowohl zwey Töne auf einer und eben derselben Stufe, als auch zwey von einander verschiedene Töne vorstellen.

§. 181.

Mit den drey Bewegungen, nemlich mit der geraden, Seiten- und Gegenbewegung, muß man beständig abzuwechseln suchen.

So lange sich der feste Gesang stufenweis bewegt, bedienet man sich abwechselnd der geraden und

und Gegenbewegung; die Seitenbewegung läßt sich in diesem Falle seltner brauchen. Bey sprungweis sich bewegenden Noten des festen Gesanges hingegen ist man nicht allein beym Gebrauche der Gegen- und Seitenbewegung wenigerer Gefahr ausgesezt, fehlerhafte Folgen zweyer vollkommenen Consonanzen zu setzen, als in der geraden Bewegung, sondern die Gegen- und Seitenbewegung thut auch noch überdieß in den mehresten Fällen bessere Würkung, als wenn zwey oder wohl gar drey Stimmen sprungweis in gerader Bewegung fortgehen.

§. 182.
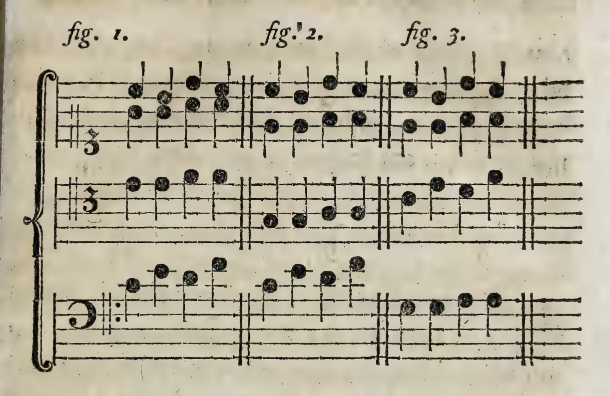
Die Mittelstimmen eines vierstimmigen Satzes können, wenn es zum bessern Fortgange ihrer Melodie nöthig ist, einander übersteigen. Aus eben dieser Ursache wird die Oberstimme eines drey- oder vierstimmigen Contrapunctes, wiewohl nur selten, von einer Mittelstimme überstiegen. Der Baß hingegen darf niemals von einer andern Stimme unterstiegen werden*; diese Regel leidet keine Ausnahme.

* Wenn in einem Trio oder Quatro mit einem obligaten Violoncell das Violoncell Solosätze hat, die nicht aus Baßpassagen bestehen, und hierbey entweder die Viole oder die zweyte

Die Ursache, warum die Grundstimme nie von einer andern Stimme unterstiegen werden darf, ist diese: Weil dadurch eine Umkehrung der Intervalle, und also ein ganz anderes Verhältniß derselben gegen einander entsteht, als der Componist, seinen gewählten Accorden zu Folge, verlangt, und weil daraus noch überdieß mehrentheils ein unreiner Fortgang der Intervalle folgt. Wenn man z. E. den Satz bey fig. 1, der aus lauter Dreyklängen bestehen soll, so wie bey fig. 2. setzen wollte, so untersteigt der Tenor den Baß, und das Ohr kan den Satz nicht anders empfinden, als wie bey fig. 3. Alsdenn kommen aber, statt der verlangten Dreyklänge, im zweyten und vierten Accorde Sextenharmonien, im ersten und dritten Accorde aber Sextquartenaccorde zum Vorschein, in welchen die Quarte verdoppelt ist, und ihren Fortgang noch überdieß im Tenor der Reinigkeit des Satzes ganz zuwider nimmt.

fig. 1.

te Violine die Grundstimme führt, so ist dieses nicht sowohl eine Ausnahme dieser Regel, sondern vielmehr eine Verwechslung der Grundstimme, unter den vorhandenen Instrumenten.



§. 183.

Wenn man bey den Stimmen, mit welchen man einen festen Gesang begleitet, auf gewisse Instrumente Rücksicht nimmt, so bestimmt, wie leicht einzusehen ist, der Umfang der Töne solcher Instrumente auch den Umfang der Höhe und Tiefe der Töne in den für selbige zu setzenden Stimmen. Setzet man aber für die Singstimmen, so darf der Discant die Grenzen vom eingestrichenen c bis zum zweygestrichenen f oder g, der Alt, die Grenzen vom ungestrichenen g bis zum zweygestrichenen c oder d, der Tenor, die Grenzen vom ungestrichenen c bis zum eingestrichenen e oder f, und der Baß, die Grenzen vom g der großen Octave bis zum eingestrichenen c oder d nicht wohl überschreiten. Hierbey muß man aber noch überdieß von den äussersten Tönen sowohl von

dem Umfange eines Instruments, als auch von dem Umfange einer Singstimme nur selten Gebrauch machen, und sich lieber in den mitlern Tönen derselben am mehresten aufhalten.

§. 184.

Im zweystimmigen Satze müssen die beyden Stimmen nahe an einander gehalten werden, damit durch die zu weite Entfernung der einen Stimme von der andern, und durch die vielen darzwischen mangelnden Intervalle der zum Grunde liegenden Accorde keine unangenehme Würkung entstehe. Ist aber der Satz drey- oder vierstimmig, so müssen die beyden äussersten Stimmen weit genug von einander entfernt seyn, damit sich die Stimmen frey bewegen können, ohne einer andern Stimme in den Weg zu kommen, und ohne unnöthige Uebersteigungen zu machen.

Im Falle man aber im drey- oder vierstimmigen Satze die beyden äussersten Stimmen sehr weit aus einander sezt, so thut der Satz allezeit bessere Würkung, wenn die Mittelstimmen etwas weiter vom Basse entfernt sind, als wenn sich eine zu grosse Leere zwischen der Ober- und Mittelstimme, oder wohl gar zwischen den beyden Mittelstimmen selbst befindet.

§. 185.

§. 185.

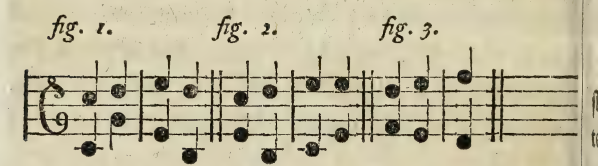
In den Mittelstimmen und besonders im Basse vermeidet man den melodischen Fortgang aller übermäßigen Intervalle, und bedienet sich statt derselben lieber der sangbarern verminderten Intervalle. So braucht man z. E. anstatt des aufwärts gehenden Schritts in die übermäßige Quarte f — h lieber den abwärs gehenden Schritt in die verminderte Quinte f — h; oder statt der übermäßigen Secunde f — gis, die verminderte Septime f — gis, u. s. w. Auch den Schritt der großen Sexte, besonders wenn er aufwärts geht, vermeidet man in der Grundstimme soviel als möglich ist.

§. 186.

Im guten Tacttheile eines Satzes verdoppelt man niemals gerne die Terz, besonders die große Terz eines harmonischen Dreyklanges oder Septimenaccordes, noch dasjenige Intervall, welches in den Umkehrungen dieser Accorde die Terz des Dreyklanges oder Septimenaccords vorstellt, es geschähe denn, um dadurch verbotenen Octaven oder Quinten auszuweichen, oder sonst einen harmonischen oder melodischen Uebelstand zu verbessern.

Im zweystimmigen Satze ist es sogar ein Fehler, wenn im guten Tacttheile die Verdopplung

der großen Terz eines Dreyklangs in der Gestalt einer Octave steht. Z. E. fig. 1. Nur im schlechten Tacttheile kan man sich im zweystimmigen Satze einer solchen Octave bedienen, welche die große Terz eines Dreyklanges ausmacht; und zwar geschieht es am schicklichsten in der Seitenbewegung, wie bey fig. 2, oder auch in der Gegenbewegung, wenn die Stimmen stufenweis fortgehen, wie z. E. fig. 3.



Im drey und vierstimmigen Satze wird zwar der Uebelstand einer solchen Terzverdopplung durch die aus dem Accorde noch darzu kommenden Intervalle vermindert, demohngeachtet aber im guten Tacttheile so lange vermieden, bis man ausserdem genöthiget seyn würde, der Melodie Zwang anzuthun, oder einen fehlerhaften Fortgang der Intervalle zu setzen.

Die Ursache, warum man besonders die grosse Terz nicht gerne ohne Noth verdoppelt, liegt theils in der besondern Schärfe, welche dieses Intervall vor allen andern Consonanzen äussert, theils aber auch in der Entstehungsart derselben; denn in

in der Entstehungsart der Töne durch das Mitklingen derselben kömmt die Terz in Gesellschaft des zweymal verdoppelten Grundtones, und der zweymal vorhandenen Quinte, nur einmal zum Vorschein. Die Natur zeigt uns also selbst, daß nicht die Terz, sondern der Grundton und die Quinte eines Dreyklanges die schicklichsten Töne zur Verdopplung sind.

§. 187.

Im Satze soll jede in einem guten Tacttheile stehende Verbindung der Töne eine Terz oder Sexte enthalten; dieß ist eine Regel, die im vierstimmigen Satze selten, öfterer aber im zwey und dreystimmigen Satze eine Ausnahme leidet.

Man würde sowohl der Melodie als Harmonie eines zweystimmigen Satzes zu vielen Zwang anthun, und noch überdieß manche Schönheit desselben entbehren müssen, wenn man diese Regel ohne Ausnahme befolgen, und da, wo im guten Tacttheile keine Dissonanz befindlich ist, jederzeit eine Terz oder Sexte setzen, die Quinte und Octave aber gänzlich aus dem guten Tacttheile verbannen wollte. Die Octave wird zwar in einem zweystimmigen Satze mit Recht, als eine zu leere Zusammenstimmung, im guten Tacttheile vermieden; die Quinte hingegen kan daselbst, zumal wenn die

vorher=

vorhergehende oder nachfolgende, im schlechten Tacttheile stehende, Zusammenstimmung eine Terz oder Sexte ausmacht, gar wohl statt finden.

Bey der Verfertigung eines dreystimmigen Satzes trift sichs selten, daß man wegen des regelmäßigen Fortgangs der Intervalle, oder um der Melodie Zwang anzuthun, sollte in die Nothwendigkeit gesezt werden, die Terz oder Sexte eines im guten Tacttheile stehenden Accords auszulassen, und statt derselben ein ander Intervall zu verdoppeln. Daher ist es auch nicht wohl erlaubt, eine consonirende Zusammenstimmung ohne eines von diesen Intervallen im guten Tacttheile zu brauchen. Im Falle aber eine Dissonanz im Accorde vorhanden ist, so pflegt selbige die Aufmerksamkeit des Ohres an sich zu ziehen, und das Leere, welches der Mangel einer Terz oder Sexte verursacht, einigermaßen zu ersetzen; deswegen kan man, ohne einen leeren Satz zu befürchten, z. E. bey dem Gebrauche des Septimenaccords, die Terz auslassen, und die Septime bloß in Gesellschaft der Quinte brauchen, wenn nemlich eine vorhandene Stimme durch Auslassung der Terz eine fliessendere Melodie erhalten kan; widrigenfalls bedienet man sich jederzeit lieber der Terz, und läßt die Quinte weg. Eine consonirende Zusammenstimmung mit ausgelaßner Terz oder Sexte

gehört

gehört also in dem dreystimmigen Satze nur in den schlechten Tacttheil.

Ist der Satz aber vierstimmig, so muß nicht allein die Terz oder Sexte eines im guten Tacttheile stehenden consonirenden Accordes vorhanden seyn, sondern man darf noch überdieß die in einem dissonirenden Accorde enthaltene Terz oder Sexte niemals ohne die dringenste Noth weglassen. Auch im schlechten Tacttheile eines vierstimmigen Satzes läßt man diese Intervalle, wenn der Accord consonirend ist, niemals gerne aus. Hingegen hat man die Freyheit, sowohl im guten als schlechten Tacttheile, die Quinte eines Dreyklanges oder Septimenaccords wegzulassen, und statt derselben den Grundton, zuweilen auch die Terz, zu verdoppeln, oder die Octave eines Dreyklanges auszulassen, und dafür die Quinte zweymal zu setzen.

Anmerkung.

Daß man das Verboth der Auslassung der Terz und Sexte eines im guten Tacttheile stehenden Accordes nur auf solche Accorde einschränken müsse, in welchen eine Terz oder Sexte befindlich ist, giebt der Augenschein; denn in solchen Accorden, in welchen diese Intervalle nicht enthalten sind, z. E. im Accorde der Undecime mit der Quin-

te,

te, oder im Secundquintenaccorde, kan man sie zu setzen nicht verlangen.

§. 188.

Keine Dissonanz kan in den vorhandenen Hauptstimmen einer Composition verdoppelt werden, weil widrigenfalls bey ihrer Auflösung bösartige Octavenfolgen entstehen würden, oder die Dissonanz in einer Stimme wider ihre Natur aufgelöset werden müste.

Anmerkung.

Die Quarte ist das einzige aufzulösende Intervall, welches, wiewohl eigentlich nur im mehr als vierstimmigen Satze, verdoppelt werden kan; denn alsdenn geht sie in diesem Falle zur Auflösung einmal unter sich, das zweyte mal aber über sich.

§. 189.

Die Regeln, welche die Reinigkeit des Satzes erfordert, und die wir in dem vorigen Abschnitte haben kennen gelernt, müssen bey den verschiedenen Uebungen des Contrapuncts auf das strengste befolgt werden.

§. 190.

Wenn man einen festen Gesang, nachdem man ihn als Ober- oder Mittelstimme bearbeitet
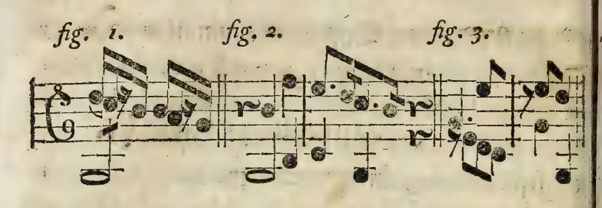
beitet hat, in den Baß setzet, um ihn auch als Bußthema zu bearbeiten, so muß alsdenn zuweilen bey verschiedenen Absätzen desselben die Modulation anders eingerichtet werden, als vorher, da der feste Gesang in den Oberstimmen befindlich war.

§. 191.

Derjenige Ton, nach welchem eine Pause gesezt werden soll, darf gegen keinen andern Ton des zum Grunde gelegten Accords dissoniren. Daher kan man nach einer durchgehenden Note den Gesang niemals abbrechen, es sey denn, daß die durchgehende, und die darauf folgende harmonische Note, nur durch eine kleine, in die Figur der Noten eingerückte, Pause getrennt würde, wie z. E. bey fig. 1.

Folgt derjenige Ton, nach welchem eine Pause gesezt werden soll, auf einen mit einem Puncte versehenen Ton, so entsteht, wenn es in geschwinder Bewegung geschieht, ein Uebelstand in der Melodie, welche nach einer allzukurzen Note auf einmal abgebrochen wird, wie z. E. bey fig. 2, und bey allen diesem ähnlichen Fällen. Geschieht es aber so, wie bey fig. 3, so ist, zumal wenn die darzu gesezten Stimmen das Metrum erhalten, gar nichts dawieder einzuwenden.

fig. 1.



§. 192.

Da ich bey dem Studio des Contrapunctes voraussetze, daß der angehende Componist diejenigen festen Gesänge, die er bey den zu bearbeitenden verschiedenen Arten des Contrapunctes nöthig hat, nicht selbst erfinden, sondern sich zu dieser Absicht von andern schon verfertigter ganz einfacher Melodien, worzu die Kirchengesänge die schicklichsten sind, bedienen soll, so setze ich auch zugleich voraus, daß, im Fall ein Anfänger nicht im Stande ist, diese Melodien in Ansehung des Tactes und der Cäsur der Absätze und Tonschlüsse richtig in Noten zu setzen, er sich eines Choralbuches bediene, damit er die Melodien, die er zur Bearbeitung wählt, nicht fehlerhaft schreibe. Unter dieser Voraussetzung habe ich nicht nöthig, diejenigen melodischen Regeln, die ich im zweyten Theile mit mehrern Nutzen, und in einer vortheilhaftern Ordnung durchgehen werde, anjezt in abgebrochner Ordnung voraus zu nehmen.

Zweyter Abschnitt.
Vom zweystimmigen Satze.

§. 193.

Es ist §. 176. 178. und 179. gezeigt worden, wie die Begleitung eines festen Gesanges beym Anfange, und bey den Tonschlüssen und Absätzen desselben beschaffen seyn muß. Welche Stufen der Tonleiter sind aber nun die schicklichsten, die in der Folge eines festen Gesanges vorkommenden Töne harmonisch zu begleiten?

Es ist bekannt, daß man zu einem festen Gesange mehr als eine gute Gegenstimme setzen kan, und daß eine zu dieser, die andere zu jener Absicht schicklicher ist; es ist also leicht einzusehen, daß die Zusammensetzung der Töne zu einem harmonischen Ganzen zu mannigfaltig ist, als daß man sollte im Stande seyn, diese Frage ohne weitere Auseinandersetzung derselben beantworten zu können. Daher will ich den Satz überhaupt, oder die mannigfaltige Zusammenfügung der Töne und Accorde, aus welchen der Satz besteht, aus einander zu setzen, und auf verschiedene einzelne Setzarten zurück zu führen suchen, die unter einander verbunden die Mannigfaltigkeit der

Töne einer zu contrapunctirenden Stimme hervor zu bringen im Stande sind.

Erstes Kapitel.

Vom gleichen Contrapuncte mit zwey Stimmen.

§. 194.

Ein Satz, in welchem alle Stimmen aus Noten von gleicher Geltung bestehen, wird ein Satz im gleichen Contrapuncte genennet. Im zweystimmigen Satze wird bey Verfertigung eines solchen Contrapuncts entweder die Oberstimme, oder die Grundstimme als das Subject, oder als der angenommene feste Gesang angesehen, gegen welchen man eine andere Stimme setzet, die lauter Noten von eben derselben Geltung enthält, als die Noten des festen Gesanges. Daher theilet sich dieses Kapitel in zwey Absätze. In dem ersten untersuchen wir, wie zu einer Oberstimme eine Grundstimme, und in dem zweyten, wie zu einer Grundstimme eine Oberstimme im gleichen Contrapuncte gesezt wird

Erster Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im gleichen Contrapuncte.

§. 195.

Diejenige Mannigfaltigkeit des Satzes, vermöge welcher entweder ein, oder der andere Ton eines angenommenen festen Gesanges, oder auch der ganze feste Gesang selbst, mit verschiedenen Grundstimmen, sowohl im gleichen, als auch im ungleichen und vermischten Contrapuncte begleitet werden kan, läßt sich auf gewisse einzelne Setzarten zurückführen, welche sich auf die im ersten Abschnitte der ersten Abtheilung gezeigte Entstehungsart der Töne und Tonarten gründen.

Die erste Setzart.

§. 196.

Wenn wir uns der Entstehungsart der harten Tonart errinnern, so finden wir, daß einige Töne derselben durch die ersten Theilungen des Körpers eines angenommenen Grundtones entspringen, in denen die übrigen mitklingend ihr Daseyn erhalten; daher muß nothwendig diejenige Setzart, in welcher man einen jeden Ton des in der Oberstimme stehenden festen Gesanges mit

demjenigen Grundtone begleitet, durch welchen der Ton des festen Gesanges mitklingend hervorgebracht worden ist, zwar die einfachste, aber dennoch die erste und die der Entstehungsart der Töne natürlichste Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme seyn.

Gesezt, der feste Gesang, den wir mit lauter solchen eigentlichen* Grundtönen begleiten wollen, bestünde aus nachstehender Tonfolge eines bekannten Chorals;

c c | h c | a h | c || e e | d g | f e | d | c ||

so wissen wir ja, welche von diesen Tönen der harten Tonart von dem Grundtone c, und welche von seinen beyden Haupttönen g und f mitklingend hervorgebracht wurden.

Die beyden ersten Töne c erklingen z. B. in dem Grundtone der Tonart als Octave, die folgende siebente Stufe h erklingt als Terz in dem Hauptone g, und das im dritten Tacte folgende a als Terz im Hauptone f. Die im fünften Tacte befindlichen Töne e erklingen als Terz im Grund-

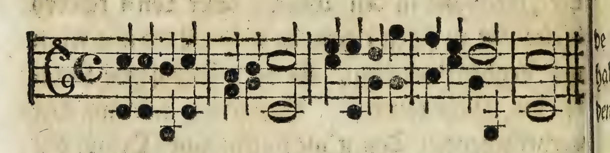
* Es versteht sich von selbsten, daß die Grundtöne, die ich hier eigentlich nenne, nur in Rücksicht der angezeigten Entstehungsart der Töne eigentliche genennet werden können.

Grundtone c, und der darauf folgende Ton d erklingt als Quinte im Hauptone g, u. s. w.

Allein bey der unmittelbaren Folge der Töne g | f vom sechsten zum siebenten Tacte kommen mit dieser Setzart die Regeln der Fortbewegung der Intervalle in den Wurf. Der Ton f kan bey dieser Art zu setzen eigentlich nicht anders angesehen und begleitet werden, als die mitklingende Octave des Hauptones f. Betrachten wir nun den vorhergehenden Ton g als mitklingende Octave des Hauptones g, so entstehen Octaven in der geraden oder Gegenbewegung; sehen wir aber den Ton g, als mitklingende Quinte des Grundtones c an, so kommen in dem sechsten Tacte gegen die Töne d g Quinten in der geraden oder Gegenbewegung zum Vorschein. Um dieser fehlerhaften Octaven- oder Quintenfolge auszuweichen, müssen wir, wenn dieser Fall vorkömmt, anstatt eines solchen eigentlichen Grundtones die mitklingende Terz desselben setzen; so wie man überhaupt bey Setzung jeder Stimme, wenn sie rein und fliessend seyn soll, folgende Regel bemerken muß: Daß man bey jeder zu setzenden Note nicht allein auf die vorhergehende schon gesezte, sondern auch auf die nachfolgende noch zu setzende Note, und auf ihre Bewegung Rücksicht nehmen muß, damit man sich ei-

ne reine und fliessende Tonfolge nicht durch den gegenwärtig zu setzenden Ton verderbe.

Die Grundstimme, mit der wir unsern festen Gesang nach dieser Setzart begleiten wollen, würde also ohngefähr folgende Gestalt haben müssen.



Einen solchen Baß kan man nun wohl mit Recht einen Grundbaß nennen, weil jeder Ton desselben den Grund der Existenz desjenigen Tones, zu welchem er gesezt ist, in dem Mitklingen der Töne enthält.
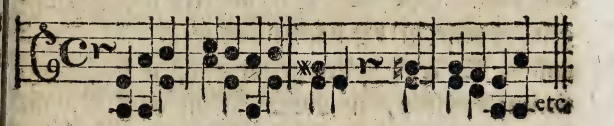
§. 197.

Daß es mit dieser Art, eine Grundstimme in der weichen Tonart zu setzen, eben die Beschaffenheit habe, wie mit der harten, ist leicht einzusehen, wenn man sich aus dem ersten Abschnitte errinnert, daß die Töne der weichen Tonart eben sowohl in den drey weichen Dreyklängen derselben enthalten sind, als die Töne der harten Tonart in ihren drey harten Dreyklängen.

Nach dem 26ten §. enthält in dieser weichen Tonart der Dreyklang auf der fünften Klangstufe, um

um die tonbezeichnende Saite zu erhalten, mehrentheils die große Terz. Im Fall aber die siebente Stufe abwärts in die sechste sich bewegt, bedienet man sich der ursprünglichen kleinen siebenten Stufe, weil alsdenn die Tonart ohnedieß schon genugsam bezeichnet ist.

Ein fester Gesang in der weichen Tonart würde nach der Setzart, die ich so eben vorgetragen habe, ohngefähr auf folgende Art begleitet werden müssen.



Anmerkung.

Ich habe mich bey diesen und auch bey den im vorigen Abschnitte enthaltenen Exempeln des Violinschlüssels bedient, um die Stimmen mehrentheils auf einem einzigen Liniensysteme abbilden zu können, und diese Blätter, durch den allzuhäufigen Notendruck nicht zu kostbar zu machen. Ein angehender Componist aber muß sich nunmehr bey den Uebungen des Contrapunctes gewöhnen, nicht allein jede Stimme auf ihr eignes Liniensystem zu setzen, sondern er muß noch überdieß

dieß bey seinen eignen Uebungen mit dem Violin- Discant- Alt- und Tenorschlüssel abwechseln, damit er jeden Satz leicht übersehen lerne.

§. 198.

Diese Setzart, welche weiter keine Accorde, als wesentliche Dreyklänge der Tonart zum Grunde hat, so mager sie übrigens in Beziehung auf die Praxis zu seyn scheint, rathe ich dennoch den angehenden Componisten an mehrern festen Gesängen, sowohl in der harten und weichen Tonart c und a, als auch in den gewöhnlichsten Transpositionen derselben, zu üben. Nur darf er, im Fall der in der harten oder weichen Tonart c oder a zu begleitende feste Gesang in einen andern Ton modulirt, oder im Fall der ganze feste Gesang in eine transponirte Tonart gesezt ist, nie ausser Acht lassen, daß alsdenn alles, was ich der Kürze wegen nur von den beyden Tonarten c und a, als den Mustern aller Versetzungen derselben, bemerkt habe, auf diejenige transponirte Tonart angewendet werden muß, in welche entweder der in c oder a stehende feste Gesang modulirt, oder in welche der ganze feste Gesang gesezt worden ist.

Anmer-

Anmerkung.

Daß man es in der ausübenden Musik auf einem oder dem andern Instrumente schon zu einem gewissen Grade der Fertigkeit gebracht haben müsse, ehe man sich mit dem Studio der Setzkunst abzugeben im Stande ist, ist eine Wahrheit, woran meines Wissens niemand zweifelt. Ohne also zu viel vorauszusetzen, kan man von einem angehenden Componisten, der überdieß den Inhalt des ersten Abschnittes dieser Blätter mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, verlangen, daß er wisse, wenn sich die Modulation eines festen Gesanges ändert, und in welchen Ton sie ihren Weg nimmt. Daher habe ich nicht nöthig ein oder das andere Stück aus der Lehre von der Modulation aus seinem Zusammenhange zu reissen, und hier einzuschalten. Von der harmonischen Begleitung eines festen Gesanges bey dem Uebergange in einen andern Ton aber wird sich in der Folge Gelegenheit zeigen verschiedene Anmerkungen zu machen.

Die zweyte Setzart.

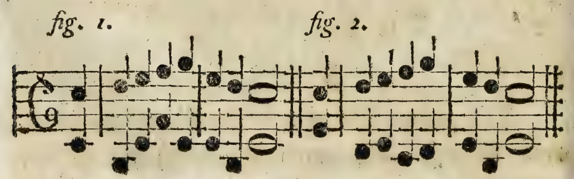
§. 199.

Die zweyte Art eine Grundstimme zu setzen, oder die erste Vermannigfaltigerung der in den

vorhergehenden §phen angezeigten Setzart entsteht, wenn man in der zu einem festen Gesange zu setzenden Grundstimme nicht allein von denjenigen Tönen, durch welche die Töne des festen Gesanges mitklingend bewürket wurden, sondern auch von den andern zugleich mitklingenden Tönen Gebrauch macht, das heißt: Wenn man sich nebst den wesentlichen Dreyklängen der Tonart auch derjenigen Accorde bedient, die durch die Umkehrung dieser Dreyklänge entspringen.

Wenn daher ein Ton des festen Gesanges die Octave oder Quinte (zuweilen auch, wenn es im schlechten Tacttheile geschieht, die Terz) eines wesentlichen Dreyklanges der Tonart ausmacht, so kan, anstatt des eigentlichen Grundtones, auch die in demselben mitklingende Terz, und also die erste Umkehrung des Dreyklanges zu einem Sextenaccorde zum Grunde gelegt werden.
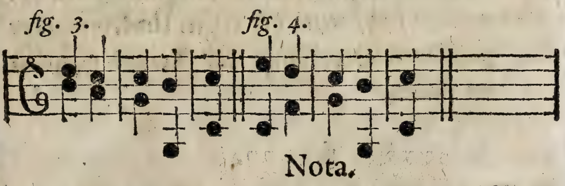
Bey fig. 1. z. E. findet man lauter eigentliche Grundtöne, bey fig. 2. hingegen sind wechselsweis mit solchen eigentlichen Grundtönen die in selbigen mitklingenden Terzen, oder die Umkehrungen derselben zu Sextenaccorden gebraucht.



Mit

Mit dem in der Grundstimme zu machenden Gebrauche von der mitklingenden Quinte eines eigentlichen Grundtones, das heißt, mit der zweyten Umkehrung eines solchen Dreyklanges zum Sextquartenaccorde muß ein Anfänger, zumal in dem Falle, wo im zweystimmigen Satze die Sexte, welche die Quarte begleitet, wegfällt, sehr behutsam umgehen.

Es scheinet mir, als ob man den angehenden Setzer nicht zu sehr einschränkt, wenn man ihn anjezt noch den Gebrauch der Quarte nur in dem Falle erlaubt, wenn sie aus der Umkehrung des Dreyklanges auf dem Grundtone entspringt, und dabey ordentlicher Weise eine Stufe abwärts aufgelöset werden kan, und entweder vorbereitet ist, wie bey fig. 3, oder wenn in der freyen Schreibart vor der Quarte, die in dem vorhandenen Falle jederzeit in der Oberstimme die Finalnote ausmacht, unmittelbar die zweyte Klangstufe vorhergeht, wie bey fig. 4.



Nota.

Woher der unter dem Tone d bey fig. 2. stehende Grundton f entstehe, werden wir in der nächstfolgenden Setzart hören.

Enthält

Enthält aber die Oberstimme die Sexte, der durch die zweyte Umkehrung der Dreyklänge entstandenen Sextquartenaccorde, so fällt im zweystimmigen Satze die Quarte gar weg, und eines solchen Sextquartenaccordes mit ausgelassener Quarte, bey dessen Gebrauche übrigens noch die Sexte ihren Weg nehmen kan wohin sie will, können wir uns in unserer Setzart ohne die vorhin angezeigte Einschränkung bedienen. Daher kömmt es, daß wir z. E. in der harten Tonart c zu den

e a h
Tönen e a h die Sexten g c d setzen können.

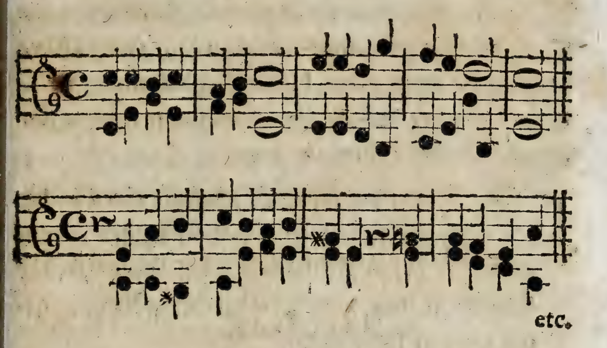
Anmerkung.

Diese Sexten, die wir hier noch nicht anders betrachten können, als solche, die durch die zweyte Umkehrung der Dreyklänge entspringen, werden wir in der Folge, zumal in solchen Fällen, wo die Quarte wegen ihrer eingeschränkten Fortbewegung nicht gebraucht werden kan, aus der ersten Umkehrung der zufälligen Dreyklänge der Tonart hergeleitet finden.

§. 200.

Die in den vorhergehenden §phen angenommenen festen Gesänge werden daher nach der anjezt beschriebenen Setzart, bey welcher man zugleich

gleich auf die mehresten Regeln des ersten Abschnittes dieser Abtheilung Rücksicht nehmen muß, ohngefähr auf folgende Art mit einer Grundstimme begleitet werden können.



Anmerkung.

Im folgenden §. 201. will ich mir Gelegenheit machen, über die verschiedentlich zu betrachtende Modulation dieses in der weichen Tonart a stehenden Gesanges Anmerkungen zu machen.

§. 201.

Diese angezeigte Setzart ist noch mehrerer Mannigfaltigkeit fähig. Die erste Vermehrung derselben bekömmt sie durch den Gebrauch des in der Tonart auf der siebenten Klangstufe sich zeigenden verminderten Dreyklangs, und durch die Umkehrun-

kehrungen desselben.* Wir wissen aus dem dritten Abschnitte der ersten Abtheilung, daß die verminderte Quinte dieses Dreyklangs, und die durch Umkehrung desselben entstehende übermäßige Quarte, in der freyen Schreibart sowohl mit als ohne Vorbereitung gebraucht werden kan, und daß bey jener das oberste, bey dieser aber das unterste Ende ordentlicher Weise zur Auflösung eine Stufe abwärts geht. Hieraus folgt
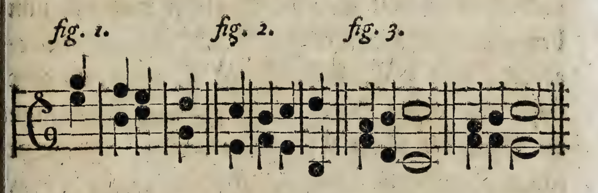
1) daß, wenn die vierte Klangstufe eines in der Oberstimme stehenden festen Gesanges herunter in die dritte Klangstufe tritt, dargegen der Grundton des verminderten Dreyklanges gesezt werden kan, und

2) daß man, wenn der unterhalbe Ton hinauf in den Finalton tritt, von der durch die Umkehrung

* Der verminderte Dreyklang gehört zwar schon unter die dissonirenden Accorde, allein er liegt in der Natur der Tonleiter und zugleich in der Natur des Satzes uns zu sehr im Wege, als daß wir ihm auszuweichen suchen sollten. Wir würden uns bey der Enthaltung seines Gebrauches bey vielen Tonfolgen allzusehr drehen und wenden müssen, und dennoch viele harte und steife Tonfolgen nicht vermeiden können. Dieses ist die Ursache, warum ich den Gebrauch desselben nicht zur vierten Setzart verspare.

kehrung des verminderten Dreyklanges entstehenden übermäßigen Quarte Gebrauch machen kan. Z. E. fig. 1. und 2.

Der vermittelst der ersten Umkehrung des verminderten Dreyklanges zu einem Sextenaccorde entstehende Grundton d, mit seiner Sextenharmonie, kan sowohl zu der siebenten, als auch zur vierten Stufe des festen Gesanges gesezt werden. Daher kan man z. E. den zweyten Tact unsers in der harten Tonart c stehenden festen Gesanges auf die beyden Arten, wie bey fig. 3. mannigfaltiger machen.



Die Anwendung dessen, was ich in diesem §. gesagt habe, auf die weiche Tonart überlasse ich, weil sie leicht zu machen ist, dem Anfänger selbst.

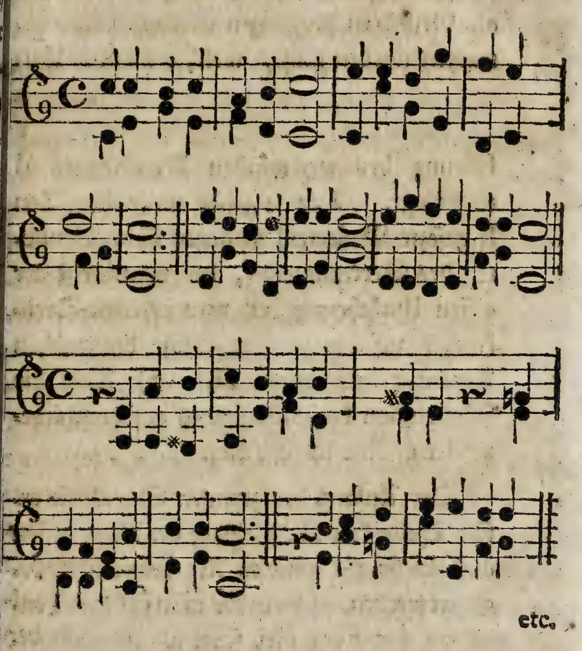
Die zweyte Vermehrung der Mannigfaltigkeit der Setzart, die wir vor uns haben, gründet sich auf die Ausübung des vierstimmigen Satzes. Ich will, bis wir denselben haben kennen gelernt, und also davon mehr Anwendung auf den zweystimmi-

stimmigen machen können, nur einen Fall hier anführen.

Im vierstimmigen Satze bedienet man sich (§ 179.) bey denjenigen Tonschlüssen, wo der vor der Schlußnote vorhergehende gute und schlechte Tacttheil in der Oberstimme aus einer oder zwey Noten besteht, welche die zweyte Klangstufe einnehmen, und die dritte Klangstufe vor sich hergehend hat, entweder des Undecimenaccordes mit der Quinte, oder des Sextquintenaccordes, weil die Harmonie der unmittelbar vorhergehenden dritten Klangstufe zur Vorbereitung dieser beyden Accorde Gelegenheit giebt. Bedienet man sich nun bey einem solchen Tonschlusse des Sextquintenaccordes, wie z. E. bey fig. 6. §. 179, so geht unter der ersten Note dieser zweyten Klangstufe im Basse die vierte Klangstufe vorher, ehe die zu einem Tonschlusse nöthige fünfte Klangstufe in dem schlechten Tacttheile anschlägt. Dieser Tonfolge bedienet man sich um mehrerer Veränderung willen auch im zweystimmigen Satze, und läßt bey dergleichen Tonschlüssen vor der in der Grundstimme bey einem Tonschlusse nöthigen fünften Klangstufe die vierte vorhergehen.

Die Mannigfaltigkeit der Harmonie, und zugleich die Mannigfaltigkeit der Töne in den Grundstimmen unserer angenommenen festen Gesänge würde,

de, zu Folge des Inhalts dieses §phs, bey der Setzart, die wir anjezt bearbeiten, ohngefähr auf folgende Art vermehret werden können.



etc.

Anmerkung.

Bey der Begleitung des zweyten, in der weichen Tonart a stehenden, Gesanges will ich beyläufig noch folgendes bemerken. 1) Daß der im zweyten Tacte unter dem Tone a gebrauchte Baßton f anjezt nicht als der Grund-

 ton

c
a
ton des zufälligen Dreyklanges f, sondern als Grundton desjenigen Sextenaccords betrachtet werden muß, welcher aus der Um-

a
f
kehrung des wesentlichen Dreyklanges d entspringt. Der folgende unter den Ton h gesezte Baßton d hingegen ist der Grundton des Sextenaccords, der vermittelst der ersten Umkehrung des verminderten Dreyklangs auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter entsprungen ist. 2) Daß die Modulation dieses Gesanges auf verschiedene Art geleitet werden kan.

Der Anfang des zweyten Satzes im ersten Theile kan in Ansehung der Modulation auf mehr als einerley Art harmonisch begleitet werden. Entweder man sieht die Tonfolge g | g f e a | u. s. w. als eine der weichen Tonart a ganz eigne Tonfolge an, weil die siebente Stufe der weichen Tonleiter bey dem Herabsteigen klein gebraucht wird; und alsdenn muß nach unserer Setzart die Grundstimme folgende Gestalt haben:

g | g f e a || g | g f e a ||
e | e h c a || oder e | e d a c ||

Oder

Oder man sieht den Anfangston dieses Satzes, nemlich den Ton g, als einen solchen Ton an, mit welchem in der Modulation des Gesanges der Anfang zu einer kurzen Ausweichung in die harte Tonart c gemacht werden soll, welche aber durch den im lezten Viertheil enthaltenen Ton a wieder in die zum Grunde liegende weiche Tonart zurückgeht, und alsdenn kan der Ton g, mit welchem der Satz anfängt, sogleich als ein Ton der harten Tonart behandelt werden. Z. E.

g	g f e a
c	h h c a

Oder man kan auch diesen Anfangston g als einen noch in der weichen Tonart a enthaltenen Ton betrachten, nach welchem die Modulation mit der Wiederhohlung dieses Tones in die harte Tonart c zu gehen scheint, mit dem Tone a aber wieder zurück in die Haupttonart des Gesanges geht. Auf diese Art ist die Modulation in dem Notenexempel behandelt worden.

Im ersten Satze des zweyten Theils wendet sich die Modulation völlig nach der Tonart c hin, und schließt in dieser Tonart mit einem vollkommenen Tonschlusse. Hier kan

man wieder die ersten Töne dieses Satzes gleich als Töne der Tonart c betrachten und z. E. so setzen

h	c d e e	
g	e h c c	&c.

Oder man sieht die ersten Töne dieses Satzes noch als Töne der Tonart a an, und geht mit der Harmonie erst bey dem Tone d mittelst des darunter gesezten Tones g (als dessen in der harten Tonart c eigentlichen Grundtons) in die harte Tonart über. Hierdurch wird die Modulation nach der Cadenz in der Haupttonart nicht zu sehr abgerissen, sondern geht unvermerkter in die harte Tonart über; und so ist der feste Gesang in dem Notenexempel begleitet.

Auf eben diese Art verhält sichs nun auch mit dem lezten Satze unsers festen Gesanges. Man kan entweder nach dem Tonschlusse in der harten Tonart c sogleich mit der ersten Note e wieder in die Tonart a zurück gehen, und alsdenn würde man sich unter diesem Tone e des Grundtones a bedienen können; oder man betrachtet dieses e noch als einen Ton der vorhergehenden harten Tonart c, und geht alsdenn bey der darauf folgenden Note d, vermittelst der

vermin-

verminderten Quinte des Dreyklanges, auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart zurück. Man kan aber auch den zweyten Ton d noch als einen zur vorhergehenden Tonart gehörigen Ton ansehen, und den Uebergang in die weiche Tonart bey der folgenden Note c machen. Z. E.

e	d c h a	&c.
c	g a e f	

Der angehende Setzer wird, wie ich hoffe, im Stande seyn, von diesen Anmerkungen die Anwendung auf alle ähnliche Fälle zu machen.

§. 202.

Dieses ist nun eine Setzart, welche ein Anfänger genugsam üben muß, bevor er zu den folgenden fortgeht. An festen Gesängen wird es ihm nie fehlen, wenn er sich eines Choralbuches bedient. Im Fall er sich aber dessen bedienet, um seine zu bearbeitenden festen Gesänge daraus zu nehmen, so hat er dabey folgendes zu bemerken: 1) Daß er sich hüten muß, die im Choralbuche unter die Gesänge gesezten Bässe, so gut sie auch seyn mögen, anjezt bey den Uebungen des zweystimmigen

Satzes, zum Modelle zu nehmen, weil sie zum vierstimmigen Satze eingerichtet sind. Im zweystimmigen Satze müssen die Stimmen nach §. 184. nahe an einander gehalten werden, und die im vierstimmigen Satze öfters im guten Tacttheile anschlagende Octave der Grund- und Oberstimme, deren Leere die Mittelstimmen genugsam ausfüllen, würde im zweystimmigen Satze nicht die beste Würkung thun. Und überdieß kommen in solchen Bässen verschiedene Setzarten vor, die wir erst in der Folge werden kennen lernen. 2) Kommen in den Choralbüchern mit unter Gesänge vor, die in den Tonarten der Alten gesezt sind, und die in verschiedenen Tonfolgen auch den alten Tonarten gemäs behandelt werden müssen. Diese überschlägt der angehende Setzer, denn die contrapunctischen Uebungen an solchen Gesängen würden ihm anjezt noch in verschiedenen Fällen mehr nachtheilig als nutzbar seyn. Da übrigens diese alten Tonarten in der modernen Setzart nicht mehr ausgeübt werden, und sich nur noch in verschiedenen alten Kirchengesängen erhalten haben, so kan sich der angehende Componist, nachdem er den vierstimmigen Satz studirt hat, gelegentlich auch diese alten Tonarten bekannt machen, wenn er die alten Kirchengesänge ihrem eignen Charakter gemäs begleiten lernen will. Hierzu findet er alsdenn Gelegenheit in Marpurgs Abhandlung von der Fuge,

und

und vorzüglich im 16ten, 17ten und 18ten Stücke des critischen Musikus an der Spree.

Die dritte Setzart.

§. 203.

Es ist mehrmalen schon weitläuftiger errinnert worden, daß die drey wesentlichen Dreyklänge einer Tonart zugleich die Töne zu drey zufälligen Dreyklängen derselben enthalten. Die Natur der Tonart selbst zeigt uns daher gewissermassen, daß diese zufälligen Dreyklänge gar wohl mit den wesentlichen in Verbindung gebracht werden können.

Indem wir uns nun diesen oder jenen Ton eines festen Gesanges als einen Ton vorstellen, welcher in einem zufälligen Dreyklange der Tonart, oder in einem durch die Umkehrung davon abstammenden Satze enthalten ist, und uns des Grundtones eines solchen zufälligen Accordes in der zu setzenden Grundstimme bedienen, das ist, wenn wir unter die wesentlichen Accorde der Tonart auch zufällige mischen, so entsteht die dritte Setzart, und mit ihr zugleich mehr Mannigfaltigkeit sowohl in der Harmonie überhaupt, als auch insbesondere unter den Tönen der zum festen Gesange zu setzenden Stimmen. Nur muß man sich vorzüglich in der galanten Schreibart hüten, daß man diese

zufälligen Accorde nicht zu häufig, und besonders nicht zu viel unmittelbar nach einander brauche, ohne sie mit wesentlichen Accorden der Tonart zu vermischen, sonst verursacht man, daß die Melodie und die darzu zu setzende Begleitung in Ansehung der Tonart zu sehr contrastiren.

In der fugenartigen Schreibart bedienet man sich der zufälligen Accorde der Tonart weit öfterer, als im galanten Stil, und es scheint, als ob die mehrere Vermischung der zufälligen Accorde mit den wesentlichen eines von denjenigen Stücken sey, wodurch sich die fugenartige Schreibart von der galanten unterscheidet.
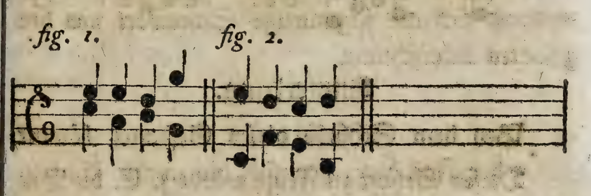
§. 204.

Dieser Setzart zu Folge würde z. E. die Begleitung des vorhergehenden, in der Tonart c stehenden, festen Gesanges dadurch mannigfaltiger gemacht werden können, wenn wir den zweyten Ton e des dritten Tactes, als den Ton eines zufälligen Accordes, nemlich als die Quinte des

e
c
Dreyklangs a betrachten, und uns in der Grundstimme des Tones a bedienen. Nur muß alsdenn, um einer offenbaren Quintenfolge auszuweichen, zu dem darauf folgenden Tone d nicht

der eigentliche Grundton, sondern der Grundton des Sextenaccordes gesezt werden. Z. E. bey fig. 1. Hierdurch entstehen zwey Verbesserungen dieses Tactes; die erste ist die Vermehrung der Mannigfaltigkeit der Harmonie, und die zweyte ist, daß dadurch im guten Tacttheile die etwas leere Zusammenstimmung der Quinte vermieden wird, und statt derselben eine Terz erscheinet.
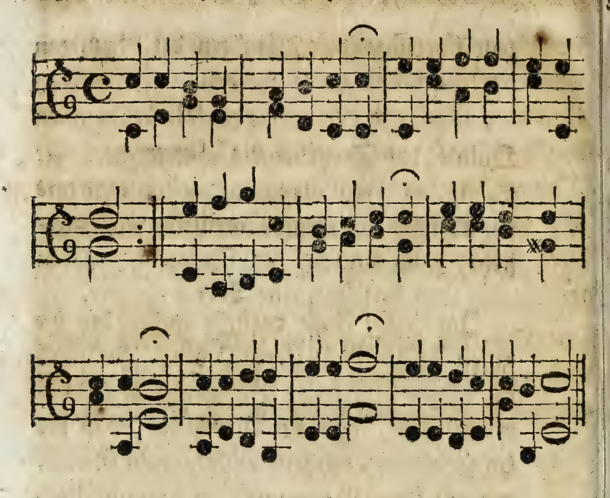
Bey der zweyten Note d des andern Theils unsers festen Gesanges läßt sich ebenfalls ein zufälliger Sextenaccord brauchen. Z. E. fig. 2.



§. 205.

Anjezt wollen wir einen festen Gesang wählen, auf welchen sich diese Sezart und die dadurch zu erhaltende mehrere Mannigfaltigkeit besser anwenden läßt, als bey dem vorhergehenden.

Nachstehender fester Gesang würde nach der zweyten Sezart, ohngefähr auf folgende Art harmonisch begleitet werden müssen.



Anmerkung.

Bey dem Schlusse dieses Gesanges kömmt der Fall vor, wo sich die zweyte Umkehrung des Dreyklangs zum Sextquartenaccorde, oder das Intervall der Quarte im zweystimmigen Satze sehr gut brauchen läßt. Daß dieser Ton c, weil er vorbereitet ist, auch als Undecime behandelt werden kan, ist uns aus den vorhergehenden Absätzen bekannt und gehört übrigens nicht hieher.

Dieser Tonschluß kan aber auch auf andere Art harmonisch begleitet werden, und zwar 1) wenn man den vor dem Schlußtone vorhergehenden Ton c als einen im Haupttone

tone f erklingenden Ton, das ist, als die

c
a

Quinte des Dreyklangs f betrachtet. Z. E. fig. 1. 2) aber auch, wenn man diesen Ton als die Octave des Grundtones ansieht, z. E. fig. 2.

Im lezten Falle entsteht ausser der im guten Tacttheile zu leeren Octave, die durch die vorher angezeigte Begleitung vermieden werden kan, noch der Uebelstand, daß der im schlechten Tacttheile anschlagende Grundton mit seiner Harmonie, in dem unmittelbar darauf folgenden guten Tacttheile sich von neuen hören läßt. Ein solcher Satz ist nicht allein der erforderlichen Mannigfaltigkeit zuwider, sondern es ist überdieß dem Gehöre auch unangenehm, ebendenselben Grundton in einem guten Tacttheile zu hören, wenn er erst in dem vorhergehenden schlechten Tacttheile gehört worden ist, zumal wenn es zugleich mit Wiederholung eben derselben Harmonie geschieht. * Aus diesem
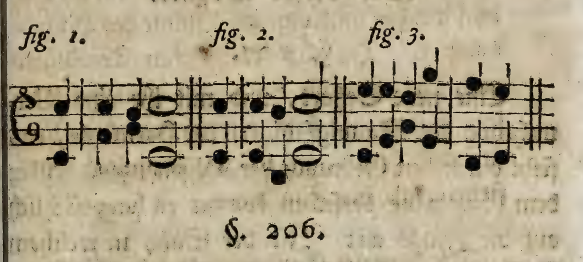
* Ein ganz anderer Fall ist es, wenn entweder die im guten Tacttheile vorhandene Baßnote und ihre Harmonie in dem folgenden schlechten

diesem Grunde muß man dergleichen Sätze so viel möglich zu vermeiden suchen. Daher begleitet man den Satz bey fig. 2. lieber so, wie bey fig. 1. und betrachtet den Ton c einmal als mitklingende Octave des Grundtones der Tonleiter, und das zweyte mal als die mitklingende Quinte des Haupttones f. Da sich dergleichen Tonfolgen auch sehr oft ausser dem angezeigten Schlußsatze finden, so sieht man hieraus den Nutzen der §. 11. angezeigten doppelten Entstehungsart des Finaltones.

Die doppelte Entstehungsart der fünften Klangstufe ist von gleichem Nutzen; denn wenn man z. E. den Ton g nothwendig als die mitklingende Octave des Haupttones g betrachten, und sie mit diesem Grundtone oder dessen Terz begleiten müßte, so würde man bey vielen Tonfolgen den angezeigten Uebelstand nicht wohl vermeiden können, aber der doppelten Entstehungsart dieses Tones
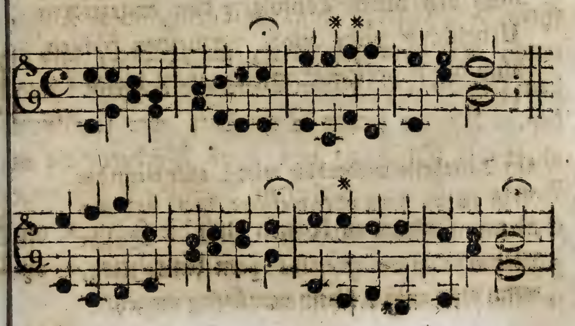
ten Tacttheile wiederholt wird; oder wenn der Baß zwey, drey oder mehrere Tacte auf eben derselben Stufe wiederholt wird. Solche Wiederholungen beleidigen das Gehör nicht, wenn man anders damit vernünftig umgeht.

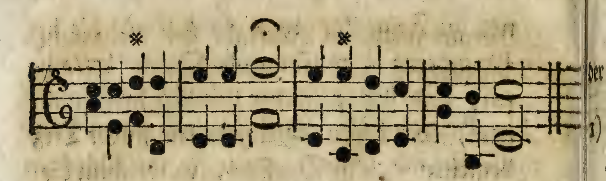
nes zu Folge kan man ihn auch als die im Grundtone c mitklingende Quinte betrachten, und ihn entweder mit diesem Grundtone, oder dessen zugleich mitklingender Terz begleiten. Ein Beyspiel, in welchem dieses nöthig ist, findet man bey fig. 3.



§. 206.

Die Harmonie des im vorhergehenden §. an=
ezeigten festen Gesanges kan demnach unserer drit=
en Setzart zu Folge, durch den Gebrauch der mit
Sternchen bemerkten zufälligen Accorde der Ton=
rt ohngefähr auf folgende Art mannigfaltiger ge=
acht werden.





Die vierte Setzart.

§. 207.

Eine neue Setzart, und mit ihr eine Vermehrung der Mannigfaltigkeit der Harmonie, entsteht durch den Gebrauch der Dissonanzen. Bey dem Gebrauche derselben kömmt es hauptsächlich auf die Frage an: Ist der Satz, in welchem Dissonanzen gebraucht werden sollen, ein Gegenstand der strengen oder gebundenen Schreibart; oder aber ein Gegenstand des freyen Stils? Im ersten Falle muß, nach Anleitung des dritten Abschnittes der ersten Abtheilung, jede Note, die eine Dissonanz vorstellen soll, im schlechten Tacttheile vorbereitet, im guten Tacttheile als Dissonanz, und zwar gebunden, aufgeführet, und in dem folgenden schlechten Tacttheile aufgelöset werden. In der freyen Schreibart aber kan nicht allein die Dissonanz von ihrer Vorbereitung in Ansehung des wiederholten Anschlages getrennet werden, sondern es können auch die §. 102. angezeigten Dissonanzen mit ihren Umkehrungen ohne Vorbereitung erscheinen.

Hier-

Hieraus folgt, in Rücksicht des Gebrauches der Dissonanzen,
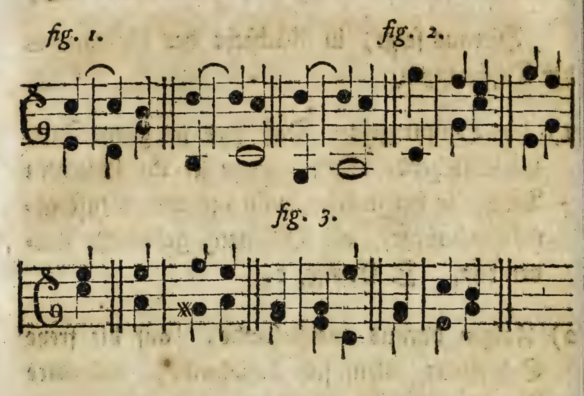
1) die Hauptregel: Daß jede im guten Tacttheile stehende Note, wenn sie im schlechten Tacttheile vorherliegt, und sich eine Stufe abwärts bewegt, als Dissonanz gebraucht werden kan. Z. E. fig. 1.

2) Folgen daraus nachstehende, auf die freye Schreibart allein sich beziehende, besondere Regeln.

a) Wenn in beyden Tonarten die Oberstimme sich aus der vierten Klangstufe herab in die dritte bewegt, so kan sowohl im guten als schlechten Tacttheile gegen diese vierte Stufe die kleine Septime, und, im Fall die kleine sechste Stufe in der weichen Tonart eine Stufe abwärts tritt, die verminderte Septime dargegen gesezt werden. Z. E. fig. 2.

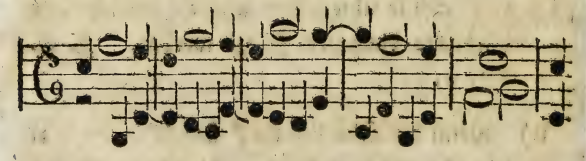
b) Wenn die Oberstimme, sowohl in der harten als weichen Tonart, die fünfte Klangstufe enthält, die entweder wiederholt wird, oder sich eine Quarte aufwärts in den Finalton bewegt, so kan dargegen die große Secunde gesezt werden. Z. E. fig. 3.

fig. 1.



§. 208.

Ehe wir die Harmonie unserer festen Gesänge durch den Gebrauch der Dissonanzen mannigfaltiger zu machen suchen, wollen wir ein Beyspiel eines festen Gesanges im gebundenen Stil betrachten. Es sey folgende zum Gebrauche der Dissonanzen sehr schickliche Tonfolge.

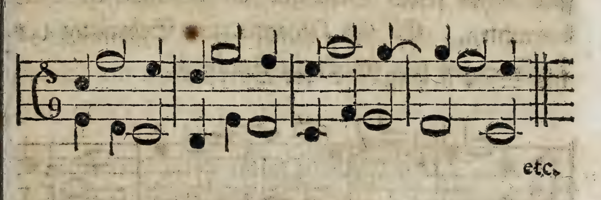


In diesem Beyspiele sind gegen die im schlechten Tacttheile vorherliegenden, im guten Tacttheile liegen bleibenden, und im nachfolgenden schlechten Tacttheile eine Stufe abwärts gehenden Töne des festen Gesanges Septimen gesezt worden. Im drey-

drey und vierstimmigen Satze können die beyden ersten Umkehrungen dieser Septimenaccorde den Septimenaccorden substituirt werden.

Die Substitution der None und Undecime anstatt der Septime ist im dritten Abschnitte der ersten Abtheilung, bey Gelegenheit der Auflösung dieser Intervalle genugsam gezeigt worden. Ich werde mich auch künftig hierauf berufen, damit ich nicht bey jeder Gelegenheit zu zeigen nöthig habe, wie bey einem ordentlich vorbereiteten Septimenaccorde die None, oder Undecime substituirt werden kan.

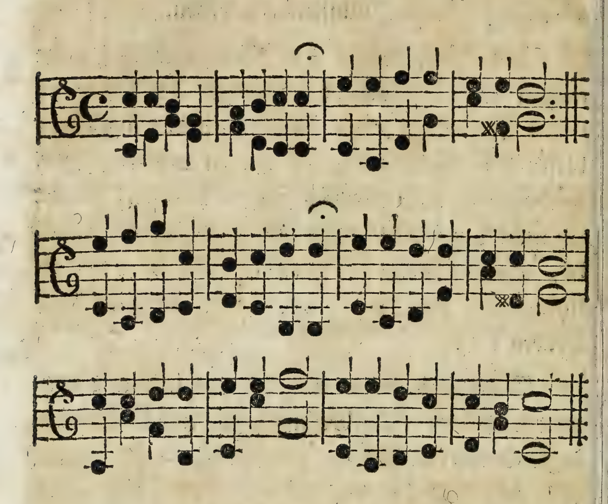
Man sehe daher wie der vorhin mit Septimen begleitete feste Gesang z. E. mit Undecimen begleitet werden kan.



§. 209.

Die Harmonie des festen Gesanges, den wir §. 205. nach der vorher gehenden Setzart begleitet haben, und den wir jezt als einen Gegenstand der freyen Schreibart bearbeiten wollen, kan daher durch den in der freyen Schreibart eingeführ-
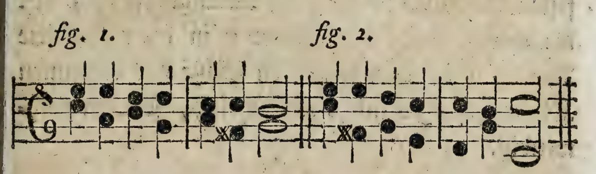
ten Gebrauch der Dissonanzen auf folgende Art mannigfaltiger gemacht werden.



Wenn vor einem so genannten Quintabsatze* die dritte Klangstufe der Oberstimme als Septime,

* Ein solcher Abschnitt in der Folge eines festen Gesanges, welcher vor sich betrachtet einen völligen Gedanken oder Satz enthält, mit welchem aber das Ganze nicht vollkommen geschlossen werden kan, wird ein Absatz genennet. Fällt nun die Cäsur eines solchen Absatzes auf den Dreyklang der fünften Klangstufe, so pflegt man ihn einen Quintabsatz zu nennen.

me, oder die Finalsaite als Quinte auf der vierten Klangstufe in der Grundstimme vorhergeht, muß diese vierte Klangstufe in der Grundstimme einen chromatischen halben Ton erhöhet, und also diese Zusammenstimmung als kleine Septime oder als verminderte Quinte gebraucht werden. Daher die Erhöhung des Tones f und d im vierten und achten Tacte. Die Erhöhung dieser vierten Klangstufe zur verminderten Quinte sieht man in der Gestalt des Quintabsatzes bey fig. 1. Daß diese Tonfolge, wie bey fig. 2, auch ohne darauf folgenden Quintabsatz gebraucht wird, gehört eigentlich unter die nächst folgende Setzart.



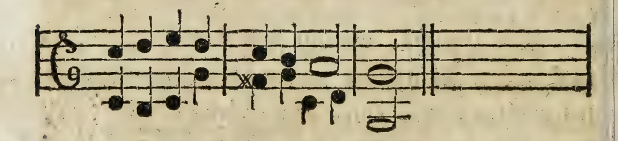
Die Ursache, warum vor dem Quintabsatze diese vierte Klangstufe in der Grundstimme erhöhet werden muß, enthält die Modulation. Mit dem Eintritte in den Quintabsatz steht gleichsam die Modulation an dem Scheidewege, entweder in den Hauptton zurück zu gehen, oder sich völlig in die Quinte hinzuwenden; es kan also dieser Absatz einigermassen schon als in der Tonart der Quinte stehend betrachtet werden.

Die fünfte Setzart.

§. 210.

Wenn man der Folge verschiedener Töne eines festen Gesanges durch die darzu gesezte Stimme das Ansehen der Tonfolge einer andern Tonart giebt, so entsteht eine neue Mannigfaltigkeit des Satzes. Dieses Verfahren will ich eine zufällige oder noch besser eine **kurze willkührliche Ausweichung** nennen.

Unter einer willkührlichen Ausweichung verstehe ich keine solche, welche die Tonfolge eines festen Gesanges nothwendig verlangt; so ist z. B. die Ausweichung der Tonart c in die modificirte Tonart g in dem folgenden Satze des bekannten Kirchengesanges nicht willkührlich, sondern nothwendig.

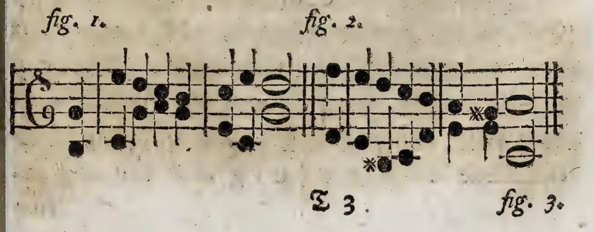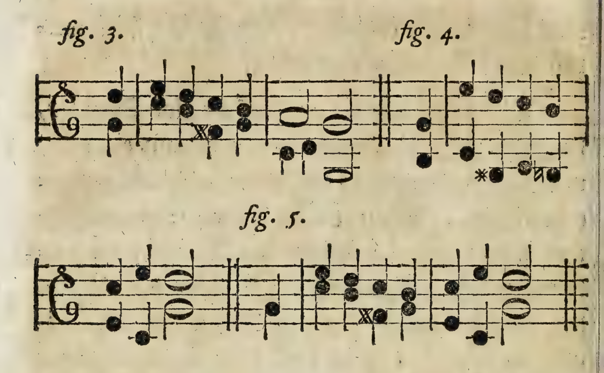


Ich verstehe vielmehr unter einer solchen willkührlichen Ausweichung dasjenige Verfahren, wo man sich die Folge zweyer oder mehrerer Töne des festen Gesanges als die Tonfolge einer andern Tonart vorstellt, und sie einer solchen Vorstellung gemäß

mäß harmonisch begleitet. Einige Beyspiele werden dieses begreiflicher machen.

Der Satz bey fig. 1. enthält eine Tonfolge, die eigentlich der harten Tonart c ganz eigen ist, und die Begleitung ist völlig dieser Tonart gemäß eingerichtet. Allein die in diesem Satze enthaltene Tonfolge e d c h kan ohne Rücksicht der vorhergehenden und nachfolgenden Töne 1) als eine der weichen Tonart a eigene Folge der Töne angesehen werden; dieses sieht man aus dem Satze bey fig. 2. 2) Kan man sie aber auch als eine Folge der Töne ansehen, die in die transponirte Tonart g gehört. Z. E. fig. 3.

Betrachten wir nun bey der harmonischen Begleitung des bey fig. 1. befindlichen Satzes die beyden Töne d c als eine der weichen Tonart a eigene Tonfolge, die übrigen aber als der Haupttonart zugehörig, so werden wir den Gesang so, wie bey fig. 4. begleiten können. Sehen wir aber die Töne c h als eine Tonfolge der modificirten Tonart g an, so kan die Begleitung wie bey fig. 5. eingerichtet werden.





Nota.
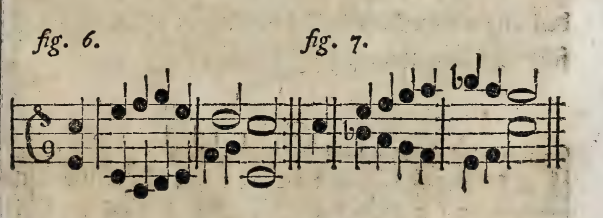
Der Sprung der großen Sexte g — e bey fig. 4. in der Grundstimme, wird hier, weil beyde Stimmen auf einem Liniensysteme stehen, nothwendig. Wenn jede Stimme auf ihr eigenes Liniensystem gesezt wird, muß sich der Ton g abwärts in die kleine Terz e bewegen, und alsdenn kommen die Töne e c g eine Octave tiefer zu stehen. Man beliebe diese Errinnerung bey allen ähnlichen Fällen zu bemerken.

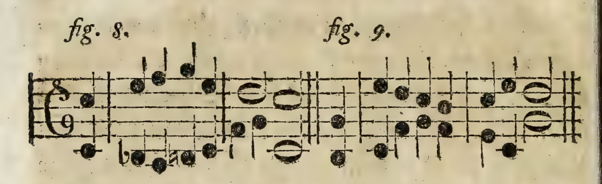
Das folgende Exempel bey fig. 6. ist der Schluß des Kirchengesanges, aus welchem das vorhergehende Beyspiel genommen ist. Der Saz schließt in der Tonart c, und die Begleitung ist ganz dieser Tonart gemäß. Die in diesem Satze enthaltene Tonfolge c | e f g aber kan auch als eine

eine Tonfolge angesehen werden, die der modificirten Tonart f eigen ist, dieses zeigt der Satz bey fig. 7. und alsdenn ist der Ton e der unterhalbe Ton dieser Tonart, welcher, da er hinauf in den Finalton tritt, nach §. 201. als übermäßige Quarte begleitet werden kan. Indem wir nun diese Tonfolge e f in dem Exempel bey fig. 6. als eine Tonfolge der Tonart f, die übrigen Töne aber dem Charakter der Tonart c gemäß begleiten, so kömmt der Satz auf die Art, wie bey fig. 8, zum Vorschein.

Anmerkung.

Die Tonfolge des Beyspiels bey fig. 1. giebt mir zugleich Gelegenheit, die uneigentliche Auflösung der Quarte in eine übermäßige Quarte, die ich im dritten Abschnitte der ersten Abtheilung §. 107. gezeigt habe, in einer Folge von mehrern Tönen zu zeigen. Man sehe solche in dem Exempel bey fig. 9.

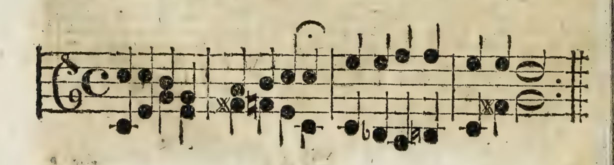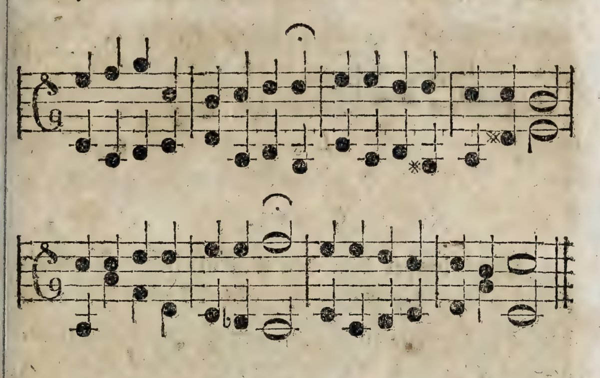




§. 211.

Diese jezt gezeigte Setzart, in welcher verschiedene Töne der Tonart zufällig erhöhet oder erniedriget werden, ohne daß deren Erhöhung oder Erniedrigung weder die Modulation des festen Gesanges, noch die Tonart, in welcher er steht, nothwendig macht, nenne ich, aus Mangel eines in der Kunst angenommenen Ausdrucks, mit welchem man diese Setzart bezeichnen könnte, eine **zufällige oder willkührliche Ausweichung**, weil die Erhöhung oder Erniedrigung dieser Töne nicht in der zum Grunde liegenden Tonart selbst, sondern in andern ihr verwandten Tonarten ihren Grund haben.
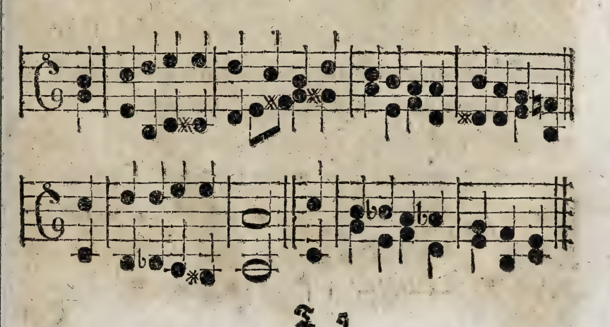
Dieser Setzart zu Folge kan die Harmonie des angenommenen festen Gesanges ohngefähr auf folgende Art mannigfaltiger gemacht werden.

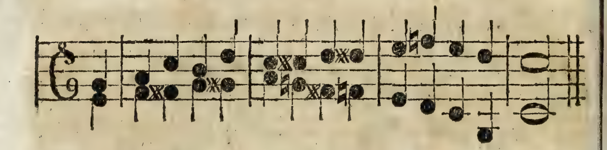




§. 212.

Auf diese Setzart gründen sich übrigens sowohl alle zufällige Erhöhungen oder Erniedrigungen der Töne bey ihrer Wiederholung auf eben derselben Stufe, als auch die so genannten chromatischen Sätze überhaupt. Den angehenden Componisten zu gefallen, will ich noch einige dieser Tonfolgen hersetzen.





§. 213.

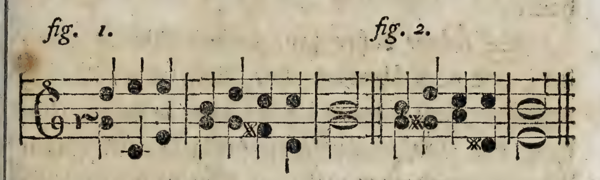
Was bisher von den willkührlichen Ausweichungen bey der Folge einzelner Töne gesagt worden ist, kan zuweilen auch bey ganzen Sätzen angewendet werden. Ein Beyspiel dessen giebt uns der siebente und achte Tact des in der harten Tonart c stehenden Kirchengesanges, den wir in dem vorhergehenden 211. §. begleitet haben. Die in diesen beyden Tacten enthaltene Tonfolge e e d d | c e h | ist, eigentlich betrachtet, eine Folge der Töne der zum Grunde gelegten Tonart c, und sollte auch eigentlich folgender Gestalt begleitet werden:

e e d d | c c h || e e d d | c c h
c a h g | a d g || oder a a h gis | a fis g.

Weil aber dieser Quintabsatz der Tonart c schon in den vorhergehenden Sätzen gebraucht worden ist, und diese Tonfolge eben sowohl in der weichen Tonart a, als in der harten Tonart c enthalten ist, so braucht man diesen Satz, um mehrerer Veränderungen willen, lieber als den Quintabsatz der Tonart a.

Ein

Ein ander Beyspiel einer willkührlichen Ausweichung bey dem Schlusse eines Absatzes findet man in dem nachstehenden Satze, in welchem der Absatz bey fig. 1. in der harten, bey fig. 2. aber in der weichen Tonart schließt.



§. 214.

Dieses sind nun die einzelnen Setzarten, die unter einander verbunden die Mannigfaltigkeit des Satzes ausmachen. Ein angehender Setzer muß aber nicht glauben, als könne kein Satz mannigfältig genug seyn, wo nicht alle diese Setzarten in einer kurzen Folge der Töne zusammen gehäuft sind. Nein! denn die Tonfolge des festen Gesanges, der Stil, in welchem man ihn begleitet, die Würkung, die er hervorbringen soll und dergleichen Umstände müssen die Art und Weise bestimmen, wie er begleitet werden muß. Meine Absicht bey der Zurückführung der Mannigfaltigkeit des Satzes auf verschiedene einzelne Setzarten war blos diese, um dadurch den angehenden Componisten den Grund, und die eigentliche Beschaffenheit

senheit der so verschiedenen Zusammenfügungen der Töne desto begreiflicher zu machen, so, daß ich hoffe, er soll nunmehr einzusehen im Stande seyn, wie die Töne eines festen Gesanges den Grund einer mannigfaltigen Harmonie in sich enthalten.

Es würde daher ganz meiner Absicht zuwider, und noch überdieß ohne Noth zu weitläuftig verfahren seyn, wenn ich bey jeder besondern Uebung des Contrapunctes diese einzelnen Setzarten besondes durchgehen wollte. Nur in dem nächstfolgenden Absatze, in welchem wir zu einer Grundstimme eine Oberstimme setzen lernen wollen, will ich die angezeigten einzelnen Setzarten noch einmal kürzlich durchgehen, um dem Anfänger zu zeigen, wie die Anwendung derselben auf eine zu einer Grundstimme zu setzende Oberstimme gemacht werden muß.

Zweyter Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im gleichen Contrapuncte.

§. 215.

Wenn man einen festen Gesang in der harten Tonart als Grundstimme annimmt, um ihn mit einer Oberstimme harmonisch zu begleiten, so enthält

hält dieser als Grundstimme angenommene Gesang entweder nur diejenigen Töne, durch welche die übrigen mitklingend bewürket wurden, nemlich den Grundton und die vierte und fünfte Klangstufe, oder es sind auch diejenigen Töne in ihm enthalten, die durch jene mitklingend hervorgebracht worden sind.
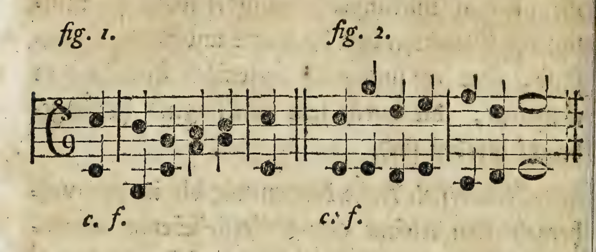
Im ersten Falle können wir die in dem vorhergehenden Absatze gezeigte erste Setzart anwenden. Ein jeder dieser Töne des festen Gesanges wird alsdenn mit seiner mitklingenden Terz, Quinte, oder Octave begleitet. Z. E. fig. 1.

Im zweyten Falle aber, wenn mitklingende Töne im festen Gesange vorhanden sind, müssen wir anjezt die zweyte Setzart anwenden lernen, in welcher von den Umkehrungen der wesentlichen Dreyklänge Gebrauch gemacht wird.
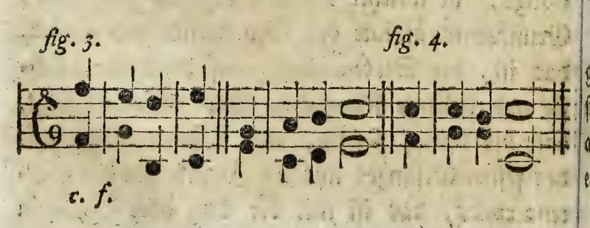
Es muß aus dem zweyten Abschnitte der ersten Abtheilung uns noch errinnerlich seyn, daß die erste umgekehrte Gestalt der wesentlichen Dreyklänge, in welcher die mitklingende Terz eines Grundtones anstatt des Grundtones gesezt wird, das ist, der Sextenaccord, auf die dritte, sechste und siebente Klangstufe fällt. Hieraus folgt, daß die dritte, sechste, oder siebente Klangstufe des festen Gesanges mit den Intervallen des Sextenaccords, das ist mit der Terz oder Sexte in

der

der zu setzenden Oberstimme begleitet werden kan; z. E. fig. 2.



Der Grundton der Tonart, nebst der zweyten und fünften Klangstufe, sind die Grundtöne der zu Sextquartenaccorden umgekehrten Gestalten der wesentlichen Dreyklänge, von deren Intervallen wir die Sexte ganz uneingeschränkt, die Quarte aber unter der §. 199. angezeigten Einschränkung brauchen können; Mithin kan der Grundton, desgleichen auch die zweyte und fünfte Klangstufe des festen Gesanges mit einer Sexte, wie bey fig. 3, die fünfte Klangstufe aber auch mit der Quarte begleitet werden. Z. E. fig. 4.
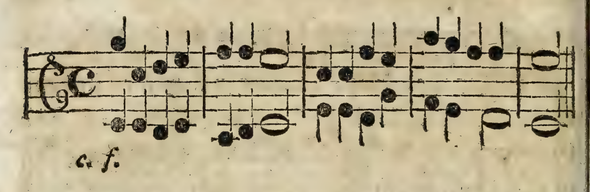


§. 216.

§. 216.

Fügen wir dieser Setzart so, wie es in dem vorhergehenden Absatze §. 199. geschehen ist, den Gebrauch des verminderten Dreyklanges mit seinen Umkehrungen hinzu, so folgt aus der Lage desselben auf der siebenten Klangstufe der harten Tonart, daß diese siebente Stufe des festen Gesanges, wenn sie hinauf in die Finalnote tritt, in der zu setzenden Oberstimme mit der verminderten Quinte, die vierte Klangstufe des festen Gesanges aber, im Fall sie eine Stufe abwärts geht, mit der übermäßigen Quarte begleitet werden kan.

Vermittelst der ersten Umkehrung des verminderten Dreyklanges wird die zweyte Klangstufe der Grundton des davon abstammenden Sextenaccods mit der kleinen Terz und großen Sexte; daher kan sie auch mit beyden Intervallen in der Oberstimme begleitet werden.

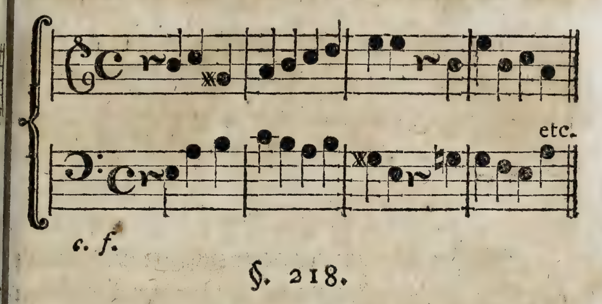
Der feste Gesang, den wir in dem vorhergehenden Absatze als Oberstimme mit einer Grundstimme begleiteten, wird, wenn wir ihn anjezt als Grundstimme betrachten, folgendermaßen mit einer Oberstimme begleitet werden können.



§. 217.
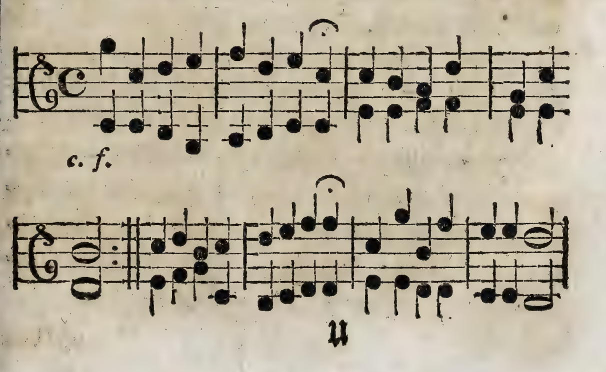
Die Anwendung dieser Setzart auf die weiche Tonart ist leicht zu machen, weil die drey wesentlichen Dreyklänge derselben eben so, wie in der harten Tonart, auf dem Grundtone und der vierten und fünften Klangstufe liegen. Den Unterschied zwischen der weichen und harten Tonart macht bey der ersten 1) die Erhöhung ihrer ursprünglichen kleinen Stufe zum unterhalben Tone, bey dem Quintabsatze, und bey allen denjenigen Tonfolgen, in welchen die siebente Klangstufe hinauf in den Finalton tritt; 2) die in dieser Tonart noch vorhandenen verminderten Dreyklänge auf der zweyten und großen sechsten Stufe, von denen man, um eine schickliche Melodie zu erhalten, gelegentlich Gebrauch machen kan.
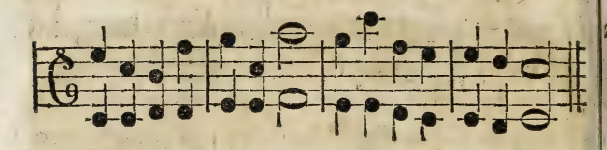
Unser angenommener fester Gesang in der weichen Tonart wird nach dieser Setzart, als Grundstimme betrachtet, folgende Begleitung in der Oberstimme vertragen.



§. 218.

Betrachtet man einen oder den andern Ton des in der Grundstimme enthaltenen festen Gesanges als den Grundton eines zufälligen Dreyklanges, oder eines durch die Umkehrung desselben davon abstammenden Accordes, und begleitet ihn in der Oberstimme mit einem Intervalle eines solchen zufälligen Accordes, so entsteht die dritte Setzart, in welcher wesentliche und zufällige Dreyklänge, mit ihren Umkehrungen vermischt erscheinen, und durch diese Vermischung mehr Mannigfaltigkeit des Satzes; z. E.





§. 219.

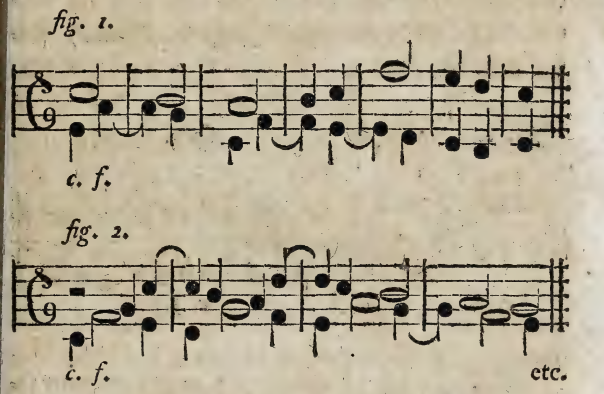
Wollen wir bey der harmonischen Begleitung eines in der Grundstimme angenommenen festen Gesanges von der vierten Setzart, und also von den Dissonanzen Gebrauch machen, so müssen wir zuvor bestimmen, ob wir den Satz als einen Gegenstand der gebundenen Schreibart, oder als einen Gegenstand des freyen Stils bearbeiten wollen.

Bey der Bearbeitung desselben in der gebundenen Schreibart muß jede Note, die eine Dissonanz vorstellen soll, im guten Tacttheile stehen, und im vorher gehenden schlechten Tacttheile vorbereitet, im nachfolgenden schlechten Tacttheile aber aufgelöset werden. Hieraus folgt

1) daß jede im guten Tacttheile stehende Note der Grundstimme, die eine Stufe abwärts geht, und in dem vorher gehenden schlechten Tacttheile schon vorhanden gewesen ist, mit der Secunde, zuweilen auch, wo es die Modulation erlaubt, mit der übermäßigen Quarte begleitet werden kan. Z. E. fig. 1.

2) daß

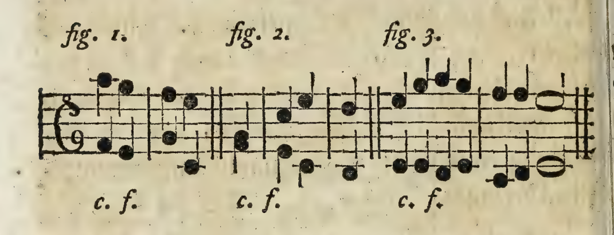
2) daß in der zu setzenden Oberstimme aller Orten eine Dissonanz angebracht werden kan, wo die Tonfolge des festen Gesanges so beschaffen ist, daß eine im schlechten Tacttheile stehende Consonanz im folgenden guten Tacttheile zur Dissonanz werden, und im darauf folgenden schlechten Tacttheile aufgelöset werden kan. Z. E. fig. 2.



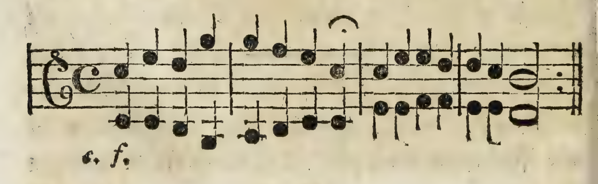
Behandelt man aber den Satz, in welchem man zu einer Grundstimme eine Oberstimme sezt, als einen Gegenstand der freyen Schreibart, so können auch ausser denjenigen Dissonanzen, die ordentlich vorbereitet werden müssen, diejenigen dissonirenden Sätze, denen man in dieser Schreibart den freyen Anschlag erlaubt, sowohl im guten als schlechten Tacttheile ohne Vorbereitung ange-

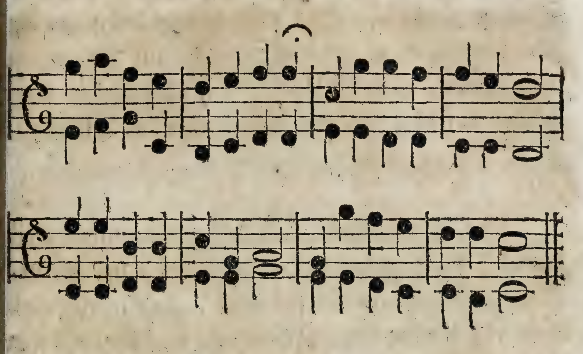
schlagen werden. Hier kömmt nun besonders im zweystimmigen Satze die Septime auf der fünften Klangstufe, und die Umkehrung derselben zur Secunde auf der vierten Klangstufe in Betracht. Z. E. fig. 1. und 2.

Ein Beyspiel von dem freyanschlagenden Gebrauche derjenigen kleinen Septime, die in der harten Tonart auf der siebenten, und in der weichen auf der zweyten Klangstufe vorkömmt, findet man bey fig. 3.



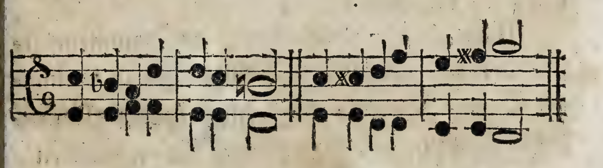
Unser in der Grundstimme angenommener fester Gesang, mit einer Oberstimme nach der vierten Setzart begleitet, wird daher folgende Gestalt haben können.





§. 220.

Aus der folgenden Begleitung des dritten und vierten, und des siebenten und achten Tactes des vorhergehenden Satzes sieht man den Gebrauch der willkührlichen Ausweichungen, bey der Begleitung eines in der Grundstimme enthaltenen festen Gesanges.



Zweytes Kapitel.
Vom ungleichen Contrapuncte mit zwey Stimmen.

§. 221.

Sezt man gegen jede Note eines angenommenen festen Gesanges zwey, drey, vier oder mehrere Noten von gleicher Figur, so wird der Saz ein ungleicher Contrapunct genennet. Der feste Gesang kan in diesem Contrapuncte, wie in dem vorher gehenden Kapitel, sowohl in der Oberstimme, als auch in der Grundstimme enthalten seyn; daher theilt sich dieses Kapitel wieder in zwey Absäze. In dem ersten müssen wir den festen Gesang mit einer Grundstimme, und in dem zweyten mit einer Oberstimme im ungleichen Contrapuncte begleiten lernen.

Erster Absaz.
Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im ungleichen Contrapuncte.

§. 222.

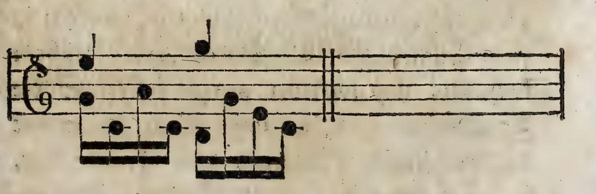
Die Noten, welche im ungleichen Contrapuncte gegen eine jede Note des festen Gesanges gesezt werden,

werden, stehen entweder mit der Note des festen Gesanges im Anschlage, oder sie schlagen nach. Die Beschaffenheit und die verschiedene Mannigfaltigkeit derjenigen Töne, die gegen die Töne des festen Gesanges im Anschlage gebraucht werden können, hat uns schon das vorher gehende Kapitel gelehrt; wir haben es daher anjezt blos mit der Beschaffenheit der im Nachschlage stehenden Noten zu thun.

§. 223.

Die im Nachschlage stehenden Noten sind entweder

1) so beschaffen, daß sie an und für sich (das ist, ohne Rücksicht des mit der anschlagenden Note zum Grunde gelegten Accords und seiner Intervalle) als Consonanzen, die Noten des festen Gesanges begleiten können. Z. E.



In diesem Falle ist zwischen der Art und Weise eine Stimme im gleichen oder ungleichen Contrapuncte zu setzen weiter kein Unterschied,

 als

als daß mehr Noten gegen eine nach eben denselben Regeln gesezt werden, nach welchen wir eine Oberstimme im gleichen Contrapuncte begleiteten. Man darf sich dabey nur vorstellen, als ob der Ton des festen Gesanges, gegen welchen man mehrere Töne setzen will, eben so vielmal nach einander vorhanden sey, als man verschiedene Töne dargegen setzen will.

Oder sie sind 2) so beschaffen, daß sie die Intervalle desjenigen Accordes enthalten, der mit der im Anschlage gesezten Note zum Grunde gelegt ist. Z. E. fig. 1.

Diese Art zu setzen ist nichts anders, als eine Zergliederung des im Anschlage stehenden Accordes; dieses sieht man bey fig. 2. und sie gründet sich gewissermaßen schon auf die Ausübung des vierstimmigen Satzes. Weil aber die Intervalle der zum Grunde gelegten Accorde nicht in besondere Stimmen, sondern in einer Stimme nur nachschlagend zum Vorschein kommen, und weil der angehende Setzer die Accorde und ihre Intervalle kennt, die er mit der vorhandenen Baßnote zum Grunde legt, so kan er sich ohne Schwierigkeit auch schon anjezt dieser Art zu setzen bedienen.
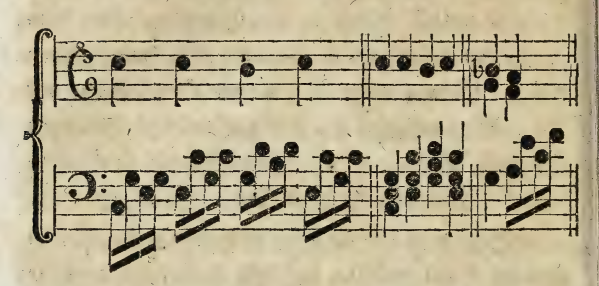
Das einzige, was den Anfängern bey dieser Setzart auffallen könnte, ist dieses, daß, wenn ein

ein Dreyklang, von dem die Oberstimme die Octave, und ein Sextenaccord, in welchem die Oberstimme die Sexte enthält, zergliedert wird, daß sage ich, alsdenn gegen diese Octave oder Sexte der Oberstimme oft Quarten anschlagen, die gar nicht nach der im dritten Abschnitte der ersten Abtheilung gegebenen Anleitung behandelt sind. Z. E. der nachschlagende Baßton g gegen das c der Oberstimme im ersten, zweyten und vierten Viertheile des Satzes bey fig. 1.

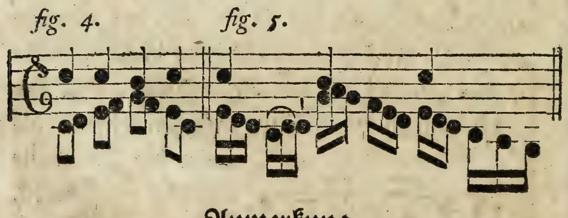
Mit dieser Quarte aber hat es eben die Bewandniß, wie mit derjenigen, die in jedem Dreyklange, in welchem die Octave höher als die Quinte liegt, und in jedem Sextenaccorde, dessen Sexte höher als die Terz steht, unter den Mittelstimmen zum Vorschein kömmt. Sie ist eigentlich keine Quarte, die gegen den Baß steht, sondern es ist die im Dreyklange enthaltene Quinte, oder die Terz des Sextenaccords, die bey Zergliederung dieser Accorde in der Gestalt der Quarte erscheint, die sich aber sogleich in ihrer eigentlichen Gestalt als Quinte oder Terz zeigt, wenn die Intervalle dieser Accorde zusammen angeschlagen werden, wie bey fig. 2.

Ein ganz anderer Fall aber, und zugleich fehlerhaft ist es, wenn ein Ton, der nicht in

der Harmonie enthalten ist, als Quarte gegen die Oberstimme anschlägt, wie bey fig. 3, der Ton e.



Oder die im Nachschlage stehenden Noten sind 3) so beschaffen, daß sie weder in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten sind, noch für sich selbst als Consonanzen oder Dissonanzen mit den anschlagenden Noten des festen Gesanges verbunden werden können, sondern vermittelst des Durchganges wie bey fig. 4, oder Wechselganges, wie bey fig. 5. gebraucht werden.



Anmerkung.

Um die in den Uebungen des ungleichen Contrapunctes vorkommenden durchgehenden

und
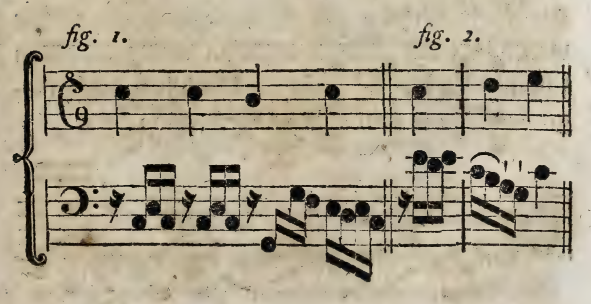
und Wechselnoten richtig zu brauchen, wird es nöthig seyn, daß der Anfänger das dritte Kapitel des dritten Abschnittes der ersten Abtheilung, in welchem von dem richtigen Gebrauche dieser Noten gehandelt worden ist, nochmals mit Aufmerksamkeit durchgehe.

§. 224.

Bey dem Gebrauche des ungleichen Contrapunctes kan man in der Gegenstimme diejenige Note, die eigentlich zur Note des festen Gesanges anschlagen sollte, in den Nachschlag bringen; dieses geschieht entweder

1) mittelst einer anstatt des Anschlags gesezten kleinen Pause, wie bey fig. 1. oder

2) wenn man der anschlagenden Note eine Wechselnote vorsezt, wie bey fig. 2.



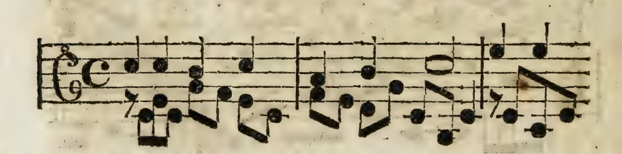
Anmer-

Anmerkung.

In der Grundstimme kömmt der Gebrauch der Wechselnoten seltner vor, als in der Oberstimme, und der angehende Componist muß, wenn er sich derselben in der Grundstimme bedient, Behutsamkeit anwenden, damit er nicht solche Sätze zu Papiere bringt, von denen er glaubt, daß sie durch den Wechselgang erkläret werden können, die aber dennoch, im Grunde betrachtet, fehlerhaft sind.

§. 225.
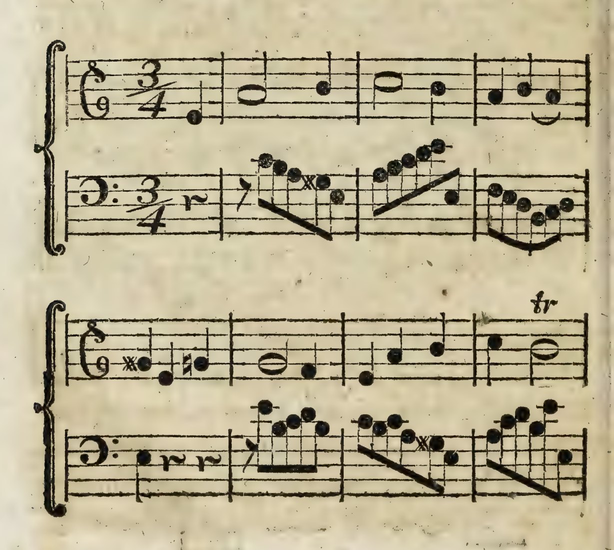
Diese angezeigten verschiedenen Arten der nachschlagenden Noten wollen wir zu einer Uebung verbinden, theils weil es zu weitläuftig seyn würde, jede derselben besonders zu üben, theils aber auch, weil uns diese besondern Uebungen zu vielen Zwang anthun würden, wenn wir einen ganzen festen Gesang mit einer einzigen Art solcher nachschlagenden Noten begleiten wollten. Man sehe den Gebrauch dieser verschiedenen nachschlagenden Noten in folgenden Exempeln:
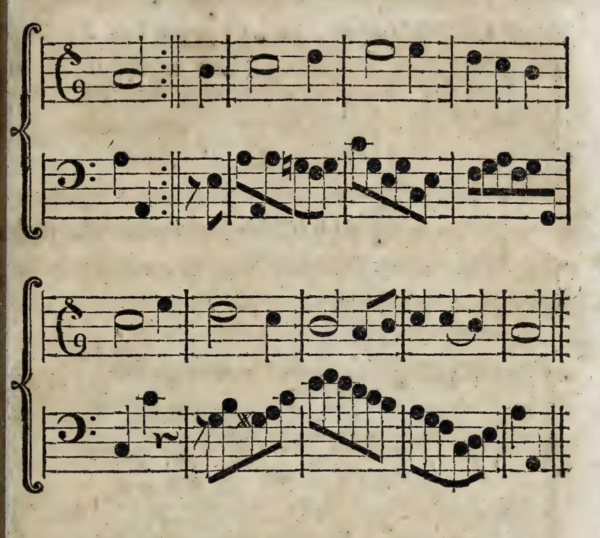


etc.

§. 226.

Bey den Uebungen des ungleichen und vermischten Contrapunctes ist es für den angehenden Componisten von nicht geringem Nutzen, wenn er seine angenommenen festen Gesänge, nachdem er sie in der geraden Tactart harmonisch begleitet hat, auch in die ungerade Tactart versezt, und dargegen contrapunctirt. Ich überlasse diese Uebung, die keine besondern Regeln voraussezt, dem angehenden Componisten in der Folge selbst, und ich will nur einen der angenommenen festen Gesänge als ein Beyspiel dieser Uebung hersetzen.





Anmerkung.

Aus diesem Exempel sieht man zugleich, wie zuweilen die Grundstimme, anstatt mit dem Grundtone der Tonart den Anfang des Contrapunctes zu machen, auch mit der Terz anfangen kan.
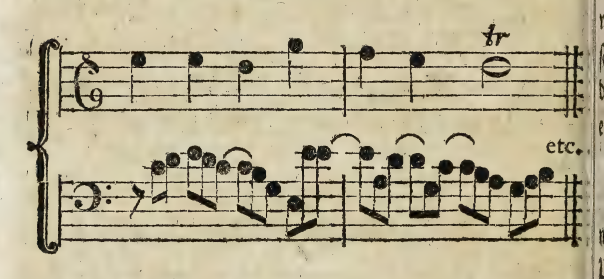
§. 227.

Soll ein Satz im ungleichen Contrapuncte mit Dissonanzen vermischt werden, so muß man hauptsächlich die in den Nachschlag fallenden lezten Noten, die in der zu contrapunctirenden Stimme gegen die Noten des festen Gesanges gesezt werden,

so

so zu wählen suchen, daß sie gegen den Ton des festen Gesanges consoniren, und indem sie liegen bleiben, vermittelst des Eintritts der folgenden Note des festen Gesanges zu einer Dissonanz werden können.

Folgender auf diese Art begleiteter fester Gesang kan zugleich als ein Satz in der gebundenen Schreibart betrachtet werden.



Zweyter Absatz.

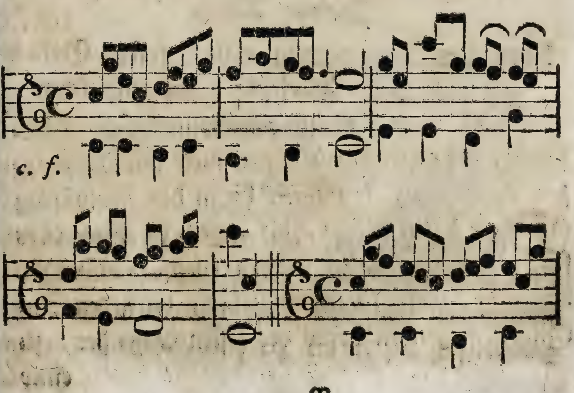
Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im ungleichen Contrapuncte.
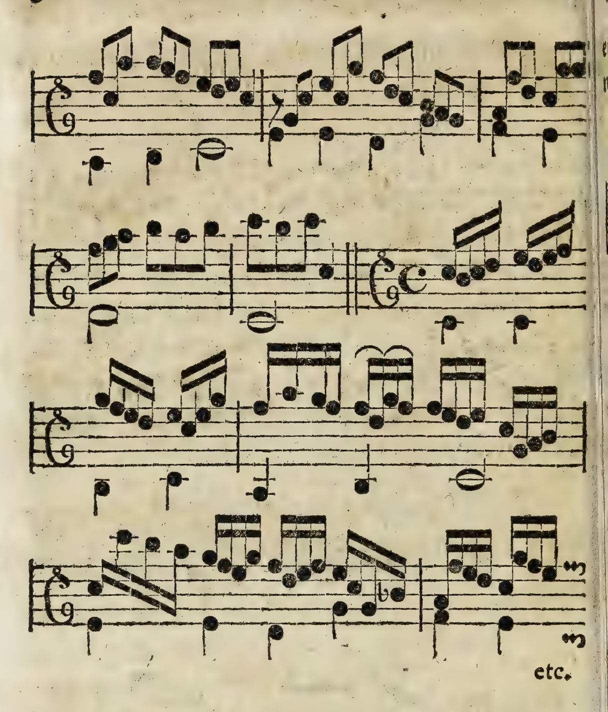
§. 228.

Diejenige Uebung, bey welcher zu einem in der Grundstimme stehenden festen Gesange eine Oberstimme im ungleichen Contrapuncte gesezt wird, gründet sich auf die im zweyten Absatze des ersten Kapi=

Kapitels gezeigte Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im gleichen Contrapuncte. Die in den Nachschlag fallenden Noten, sind, so wie bey der vorher gehenden Uebung, theils gegen die Töne des festen Gesanges an sich selbst consonirende Töne, theils harmonische Nebennoten, theils aber auch durchgehende und Wechselnoten. Von den Wechselnoten kan man in dieser Uebung sowohl bey dem Anschlage der Note des festen Gesanges, als auch bey den, im Nachschlage stehenden Noten, wenn und wo man will, bey Setzung einer Oberstimme Gebrauch machen.

Hier folgt der erste Theil unsers angenommenen festen Gesanges als ein Beyspiel dieser Uebung.
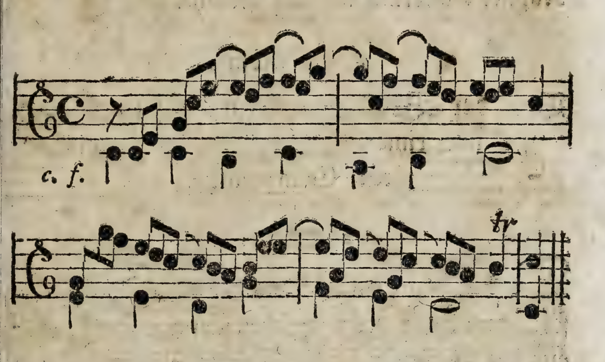




§. 229.

Will man eine zu contrapunctirende Oberstimme im ungleichen Contrapuncte mit Dissonanzen vermischen, so müssen die in den Nachschlag fallenden lezten Noten, die gegen die Noten des festen Gesanges gesezt werden sollen, consoniren, damit sie, wenn sie liegen bleiben, durch den Eintritt des folgenden Tones des festen Gesanges, zu einer

einer Septime, None oder Undecime werden können. Z. E.



Dieses Exempel zeigt uns zugleich wiederum einen Satz in der gebundenen Schreibart.



Drittes Kapitel.

Vom vermischten Contrapuncte.

§. 230.

Wenn gegen die Noten des festen Gesanges in der zu contrapunctirenden Stimme Noten von verschiedener Figur und Geltung gesezt werden, so pflegt man einen solchen Satz einen vermischten Contrapunct zu nennen. Und weil der feste Gesang, der begleitet werden soll, auch in diesem

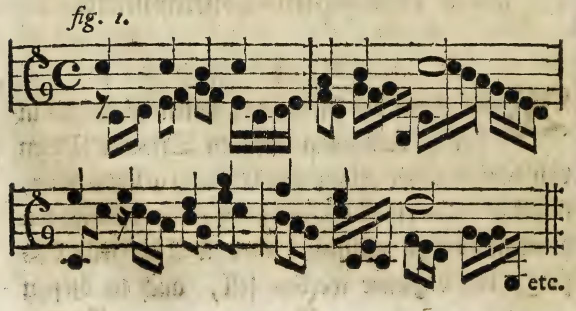
Contrapuncte eben sowohl in der Grundstimme als in der Oberstimme stehen kan, so theilt sich dieses Kapitel wiederum in zwey Absätze.
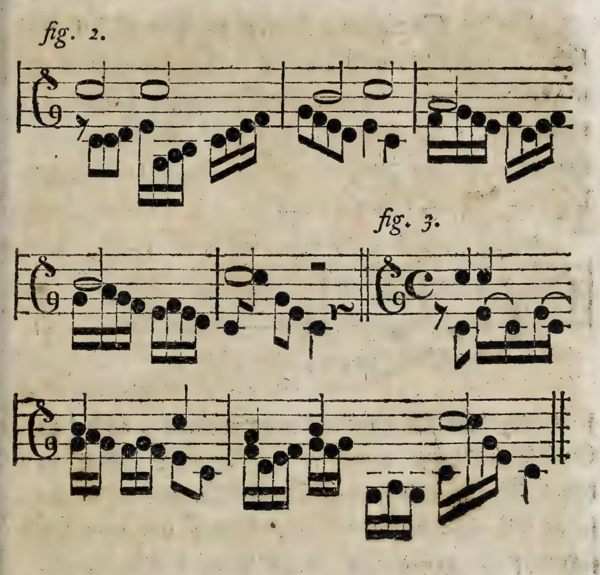
Erster Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im vermischten Contrapuncte.

§. 231.

Diese Setzart entsteht aus der Vermischung verschiedener Arten des ungleichen Contrapuncts, oder aus der Vermischung der Figuren überhaupt, und sezt bey ihrer Bearbeitung weiter keine besondern Regeln, als blos die Regeln der Bearbeitung des gleichen und ungleichen Contrapunctes voraus. Man sehe die Vermischung verschiedener Figuren in nachstehenden Begleitungen unsers festen Gesanges, bey fig. 1. 2. und 3.

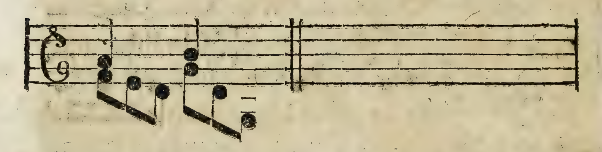




§. 232.

Es kan zwar in dieser Art zu setzen von allen möglichen Figuren der Noten Gebrauch gemacht werden; aber diejenigen Figuren, die man, um sie unter einander zu verbinden, wählt, müssen in Ansehung des Tactgewichtes, das ist, in Ansehung der angenommenen metrischen Bewegung keinen Widerspruch unter sich enthalten; oder mit andern Worten, sie müssen das angenommene Tactgewicht nicht aufheben.

In der Begleitung des im vorigen §. befindlichen festen Gesanges bey fig. 1. gründet sich die metrische Bewegung auf die Bewegung der Achttheilnoten. Wenn man aber z. E. die beyden ersten Noten des zweyten Tactes folgender Gestalt begleiten wollte,

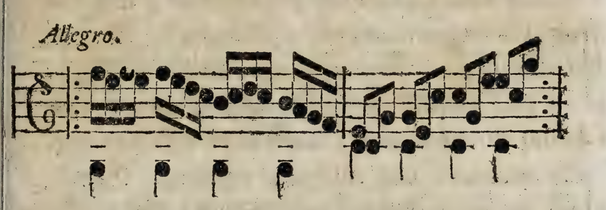


so würde das Tactgewicht unterbrochen, und das Gefühl beleidigt werden. Warum? Die zu den Tönen a und h gesezten eingestrichenen Triolen setzen eine angenommene Bewegung voraus, die sich auf Viertheilnoten, aber nicht auf Achttheilnoten gründet, und mithin entsteht ein Widerspruch in Ansehung derjenigen Theile, auf welche sich die metrische Bewegung gründet, das ist, die metrische Bewegung wird unterbrochen oder aufgehoben.

In dem Exempel bey fig. 3. des vorher gehenden §phs befinden sich auch Triolen, allein es sind zweymal gestrichene Triolen, deren jede ein Achttheil ausmacht, und durch deren Gebrauch das Tactgewicht also auch nicht unterbrochen werden kan.

Man

Man muß aber aus dem, was ich jezt gesagt habe, nicht schliessen, als könnten z. E. Sechzehntheilnoten und eingestrichene Triolen überhaupt nicht zusammen verbunden werden. Dieses wäre falsch; denn nur in dem Falle kan es nicht mit guten Erfolg geschehen, wenn sich das Tactgewicht auf die Bewegung der Achttheilnoten gründet, welches in diesem Falle aufgehoben wird. Gründet sich aber das Tactgewicht auf die Bewegung der Viertheilnoten, so kan es ohne den geringsten Uebelstand geschehen; z. E.

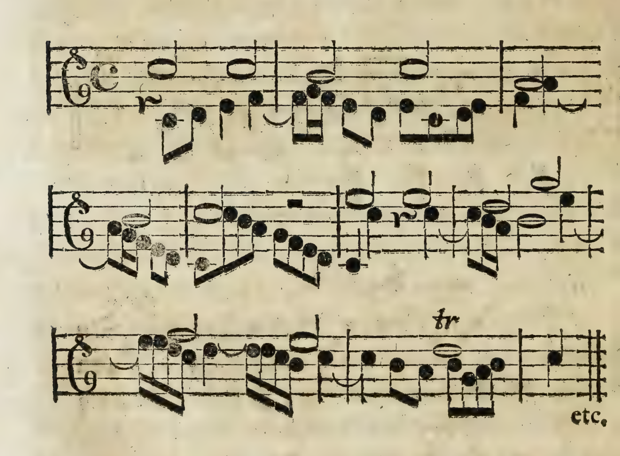


§. 233.

Wollen wir bey der Begleitung eines festen Gesanges im vermischten Contrapuncte auch von Dissonanzen Gebrauch machen, so haben wir auch in diesem Stücke keine besondere Regel nöthig, denn er gründet sich bey dieser Setzart auf die nemlichen Regeln und Maximen, die wir schon im vorher gehenden Kapitel kennen zu lernen Gelegenheit gehabt haben. Ausser diesem können wir aber

bey dieser Setzart noch Gebrauch von denjenigen Nebennoten machen lernen, die oft zwischen dem Anschlage und der Auflösung einer Dissonanz vorkommen, und von welchem im dritten Kapitel des dritten Abschnittes der ersten Abtheilung gehandelt worden ist.

Wir wollen unsern festen Gesang, indem wir ihn anjezt mit untermischten Dissonanzen begleiten, zugleich als einen Gegenstand der gebundenen Schreibart betrachten. Z. E.



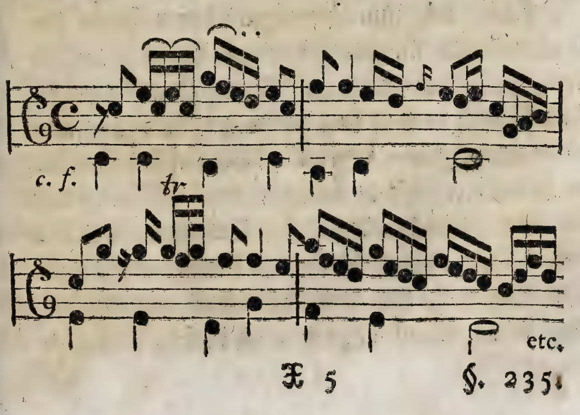
Zwey=

Zweyter Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im vermischten Contrapuncte.
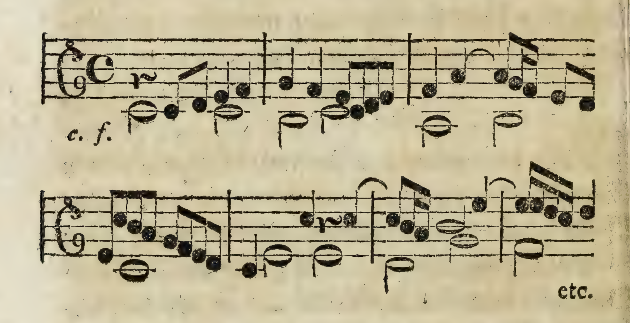
§. 234.

Die Begleitung eines in der Grundstimme angenommenen festen Gesanges mit einer Oberstimme, welche aus vermischten Figuren besteht, gründet sich auf die Begleitung einer Grundstimme im gleichen und ungleichen Contrapuncte. Die Vermischung der Figuren sezt hier ebenfalls keine andern Regeln voraus, als die im vorher gehenden Absatze schon angezeigten. Unser angenommener fester Gesang kan daher auf vielerley Art mit einer Oberstimme im vermischten Contrapuncte begleitet werden. Im folgenden Beyspiele sieht man ihn als einen Gegenstand der freyen Schreibart bearbeitet.



§. 235.

Wollen wir bey der Vermischung der Figuren auch von dissonirenden Intervallen Gebrauch machen, so können wir unsere festen Gesänge zugleich als Aufgaben in der gebundenen Schreibart bearbeiten; z. E.



§. 236.

Weil wir nun die verschiedenen Arten der Contrapuncte im zweystimmigen Satze geübt haben, so sind wir auch im Stande einen solchen festen Gesang zu begleiten, der aus Noten von verschiedener Geltung besteht. Wir haben dabey keine besondern Regeln nöthig, weil sich alles auf die vorhergehenden Arten der Contrapuncte gründet. Das einzige hierbey zu bemerkende, welches aber mehr von dem Geschmacke als von den Regeln der Kunst abhängt, ist dieses, daß man da,

da, wo der feste Gesang geschwinde Noten enthält, die zu setzende Stimme sich langsam bewegen lassen müsse, und daß man hingegen bey solchen Stellen des festen Gesanges, wo wenige oder langsame Noten vorhanden sind, desgleichen auch bey den Tonschlüssen und Absätzen die zu contrapunctirende Stimme sich mit geschwindern Noten fortbewegen lassen kan. In allen Sonaten und Duetten findet man Beyspiele hiervon.

§. 237.

Aus harmonischen Nebennoten, oder aus der Vermischung derselben mit durchgehenden und Wechselnoten bestehen alle mögliche Figuren, die ein Gesang enthalten kan. Um nun den richtigen Gebrauch dieser durchgehenden und Wechselnoten, und die Vermischung derselben mit den harmonischen Haupt- und Nebennoten noch mehr zu üben, kan der angehende Setzer einen solchen Gesang, der aus Noten von verschiedener Geltung besteht, nachdem er ihn mit einer Grundstimme begleitet hat, mit verschiedenen Arten der Figuren verändern; nur muß er dabey stets auf die mit der Grundstimme zugleich zum Grunde gelegte Harmonie Rücksicht nehmen. Die in Sonaten oft vorkommenden Variationes sind Beyspiele dieser Uebungen.

Drit-

Dritter Abschnitt.
Vom dreystimmigen Satze.

§. 238.

Die verschiedenen Uebungen des Contrapunctes können im dreystimmigen Satze auf zweyerley Art vorgenommen werden: Entweder so, daß man zwey schon unter einander verbundene Stimmen, und die dabey zum Grunde gelegte Folge der Accorde als das Subject betrachtet, zu welchem eine dritte Stimme gesezt werden soll; oder so, daß man einen angenommenen festen Gesang mit zwey Stimmen selbst harmonisch begleitet.

Im ersten Falle ist die Uebung weiter nichts, als ein Auszug einer dritten Stimme, aus den verschiedenen Intervallen derjenigen Accorde, die bey der Verbindung der beyden schon vorhandenen Stimmen zum Grunde gelegt worden sind. Diese Setzart zu üben, überlasse ich dem angehenden Componisten selbst; denn die Absicht derselben ist eigentlich nur, den Anfänger dadurch in Stand zu setzen, den dreystimmigen Satz leicht übersehen zu lernen, bevor er selbst einen festen Gesang mit

zwey

zwey Stimmen harmonisch begleitet. Man kan sich bey dieser Uebung eines Choralbuchs bedienen, in welchem die Gesänge mit richtigen Bässen begleitet sind, und zu den beyden vorhandenen Stimmen, nach Anleitung der zum Grunde liegenden Accorde, eine Mittelstimme setzen. Ausser den uns schon bekannten Regeln hat man bey dieser Uebung auf eine reine und geschickte Folge der Töne in der zu setzenden Stimme, und auf die im folgenden §. enthaltene zweyte, dritte und vierte Regel Absicht zu nehmen.

Im zweyten Falle, wenn man einen festen Gesang annimmt, um ihn mit zwey Stimmen harmonisch zu begleiten, werden die ihn begleitenden Stimmen entweder im gleichen, ungleichen, oder vermischten Contrapuncte gearbeitet, und der feste Gesang selbst kan bey diesen Uebungen sowohl Oberstimme, als auch Mittelstimme oder Baß seyn. Daher theilt sich dieser Abschnitt wiederum in verschiedene Kapitel.

§. 239.

Die Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen sezt ausser den Regeln, die wir in den beyden vorhergehenden Abschnitten zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, noch folgende voraus:

1) Daß

1) Daß die Grundstimme, und die damit verbundene Folge der Accorde, deren man sich zur Begleitung eines festen Gesanges bedient, so gewählet werden müsse, daß eine reine und geschickte dritte Stimme statt finden kan.

2) Daß man bey der Cäsur der Tonschlüsse, anstatt daß eigentlich eine der beyden Oberstimmen die Terz des Dreyklanges enthalten sollte, auch die Freyheit habe, alle Stimmen in dem Finaltone schliessen zu lassen, wenn die Terz, ohne einen ungeschickten Sprung zu machen, oder aus andern Ursachen, nicht füglich gesezt werden kan.

3) Daß man sich so viel als möglich hüten müsse, bey nach einander folgenden Sextenaccorden die beyden Oberstimmen in Quarten sich fortbewegen zu lassen, denn solche Quartenfolgen thun im dreystimmigen Satze niemals gute Würkung. Man muß solche entweder durch die Stellung der Intervalle, oder durch wechselsweise Verdopplung derselben zu verhüten suchen, oder die Folge der Sextenaccorde durch andere eingeschobene Accorde unterbrechen.

4) Wenn es eine geschickte Folge der Töne nicht erlaubt, die Quinte eines Dreyklanges, oder die Terz eines Sextenaccordes in einer oder der andern Stimme zu brauchen, so hat man die

Frey-

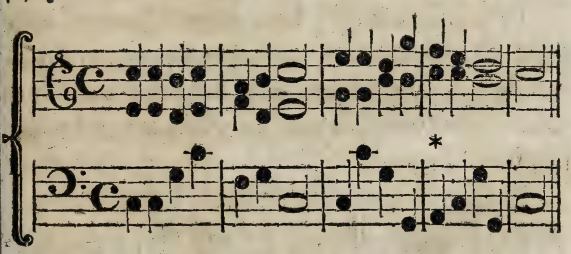
Freyheit, statt der ersten den Grundton, zuweilen auch die Terz, statt der andern aber die Sexte, zuweilen auch den Grundton zu verdopplen.

Erstes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im gleichen Contrapuncte.

§. 240.

Nach unsrer ersten Setzart, in welcher blos von den wesentlichen Dreyklängen der Tonart Gebrauch gemacht wird, kan die Begleitung unsers in der Oberstimme stehenden festen Gesanges mit zwey Stimmen auf folgende Art geschehen.
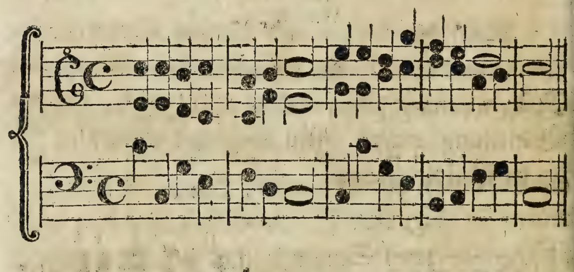


Anmerkung.

Die Ursache des hier eingeschalteten, mit * bezeichneten, Sextenaccords, ist schon §. 196. angezeigt worden.

§. 241.
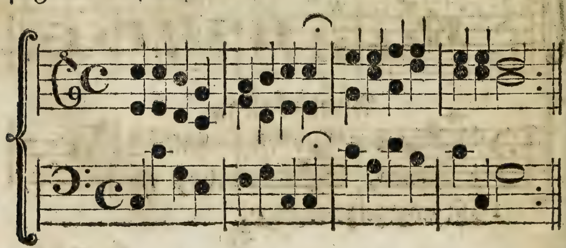
§. 241.
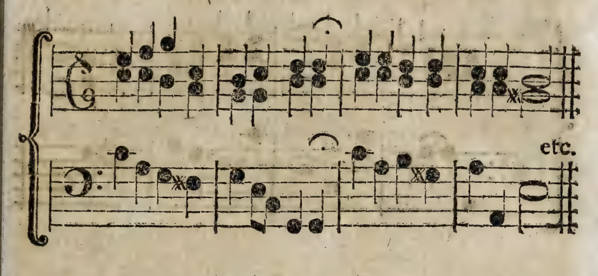
Nach der zweyten Setzart, in welcher die Umkehrungen der wesentlichen Dreyklänge nebst dem Gebrauche des verminderten Dreyklangs, und seiner durch die Umkehrung davon abstammenden Accorde statt finden, würde die Begleitung dieses festen Gesanges folgender Gestalt geschehen können.



§. 242.
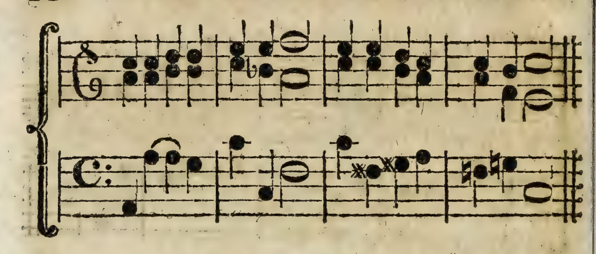
Die Vermischung der wesentlichen und zufälligen Dreyklänge mit ihren Umkehrungen in unsrer dritten Setzart sieht man bey der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen in dem folgenden Exempel.





§. 243.

Nach der vierten und fünften Setzart, worinne von den Dissonanzen und den willkührlichen Ausweichungen Gebrauch gemacht wird, kan die Begleitung unsers festen Gesanges ohngefähr folgende Gestalt haben.



Anmerkung.

Der angehende Componist kan jede dieser besondern Setzarten an einigen festen Gesängen versuchen, ehe er zu der lezten dieser Uebungen schreitet, in welcher sie alle zusammen verbunden werden, und welche er alsdenn so lange üben muß, bis es ihm leicht fällt, jeden festen Gesang mit einer Grund- und Mittelstimme zu begleiten.

Man sieht übrigens aus den beygefügten Exempeln, daß in dem dreystimmigen Satze die Grundstimme oft ganz anders eingerichtet werden muß, als im zweystimmigen Satze geschehen ist, wenn eine schickliche Mittelstimme möglich seyn soll.

§. 244.

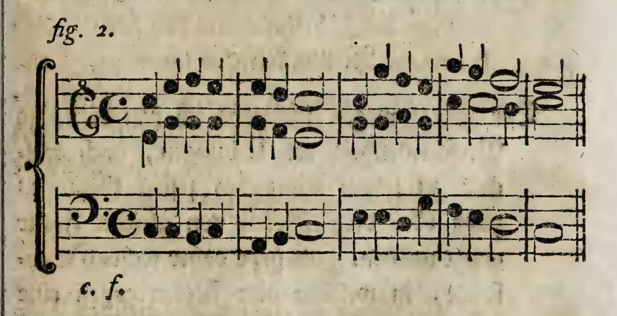
Weil diejenigen Uebungen des gleichen Contrapunctes, in welchen der feste Gesang, der mit zwey Stimmen begleitet werden soll, in der Mittelstim-

telstimme oder in dem Basse steht, keine besondern Regeln voraussetzen, so habe ich anjezt nicht nöthig, sie in besondern Absätzen vorzutragen, sondern ich will diese Uebungen nur in zwey Exempeln zeigen. Bey fig. 1. befindet sich der feste Gesang in der Mittelstimme und bey fig. 2. in dem Basse.

fig. 1.
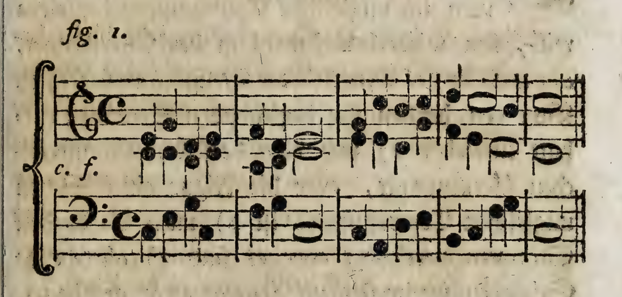


fig. 2.



Zweytes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im ungleichen Contrapuncte.

§. 245.

Der feste Gesang, den man mit zwey Stimmen im ungleichen Contrapuncte begleiten will, kan wiederum sowohl in der Oberstimme, als auch in der Mittel- oder Grundstimme stehen. Von den beyden ihn begleitenden Stimmen enthält entweder 1) nur eine derselben den ungleichen Contrapunct, oder die Figur eines solchen ungleichen Contrapunctes ist 2) unter die beyden Stimmen vertheilt, oder es sind 3) alle beyde Stimmen im ungleichen Contrapuncte gearbeitet.

Anmerkung.

Der Kürze wegen übergehe ich hier diejenige Verschiedenheit der Uebungen, nach welcher zu jedem Tone des festen Gesanges zwey oder drey Noten von gleicher Figur gesezt werden. Ich gebe daher sogleich Beyspiele, in welchen vier Noten gegen eine gesezt sind, und überlasse es den angehenden Componisten, sich auch in solchen ungleichen Contrapuncten zu üben, in welchen
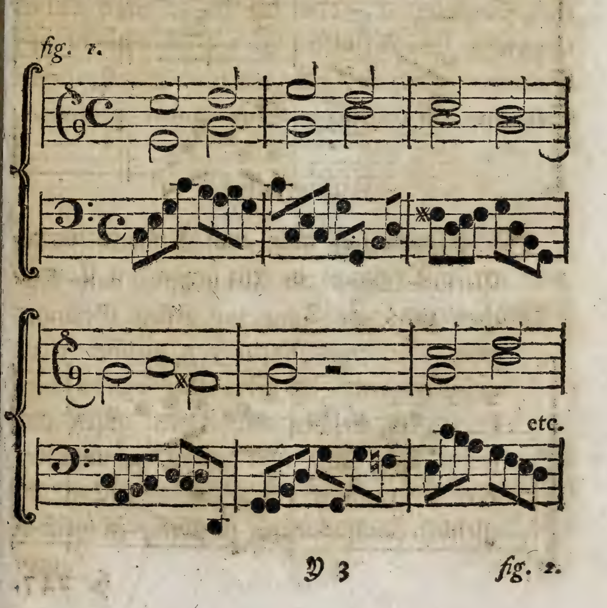
gegen
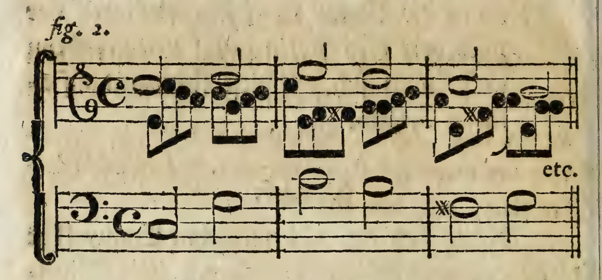
gegen die Noten des festen Gesanges nur zwey oder drey Noten gesezt werden; denn es gründen sich alle diese Uebungen auf einerley Regeln.

§. 246.
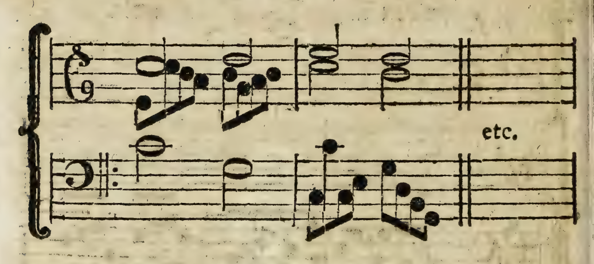
In dem bey fig. 1. befindlichen Exempel hat die Oberstimme den festen Gesang. Die Mittelstimme bewegt sich dabey im gleichen, und der Baß im ungleichen Contrapuncte. Bey fig. 2. hingegen enthält der Baß den gleichen, und die Mittelstimme den ungleichen Contrapunct.

fig. 1.
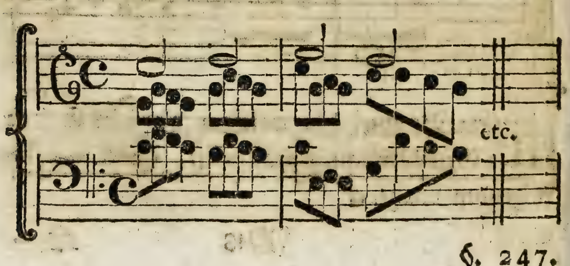




Oder es führen die beyden den festen Gesang begleitenden Stimmen wechselsweise den ungleichen Contrapunct; z. E.



Es können sich aber auch beyde zu contrapunctirende Stimmen in dem ungleichen Contrapuncte bewegen; Z. E.



§. 247.

§. 247.

Befindet sich der feste Gesang in der Mittelstimme, so bewegt sich ebenfalls nur eine Stimme im ungleichen Contrapuncte, wie bey fig. 1. oder der ungleiche Contrapunct findet in allen beyden statt, wie bey fig. 2.

fig. 1.

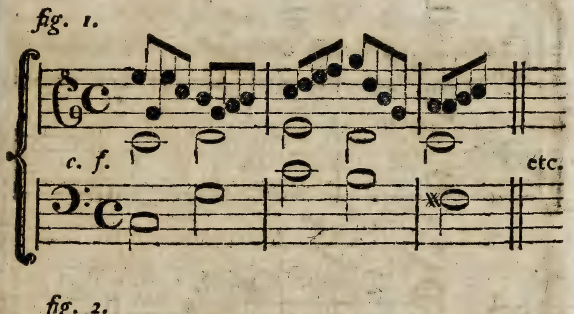
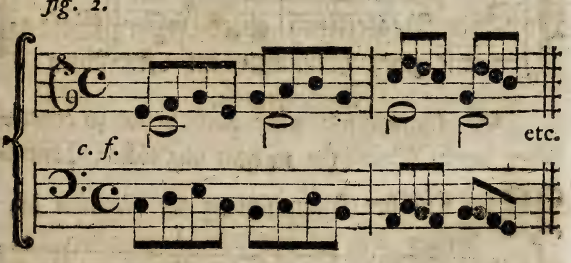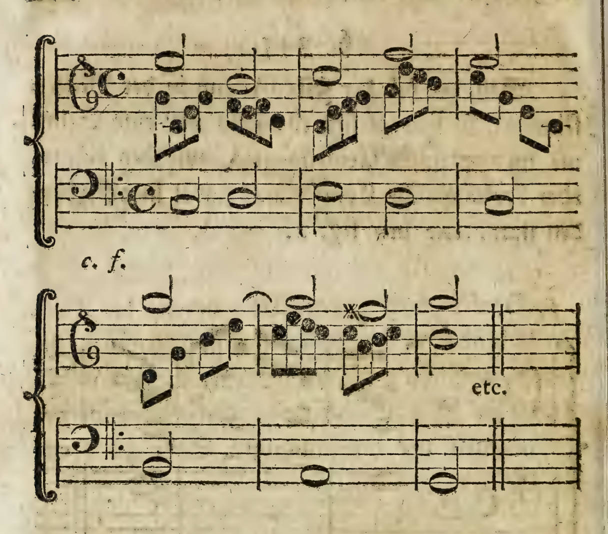


fig. 2.



Ein Beyspiel, in welchem der feste Gesang in der Grundstimme enthalten ist, findet man im folgenden Satze.
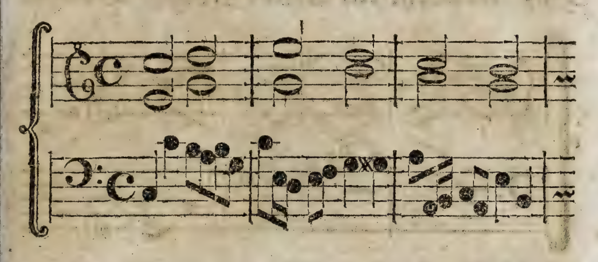


Drittes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im vermischten Contrapuncte.

§. 249.

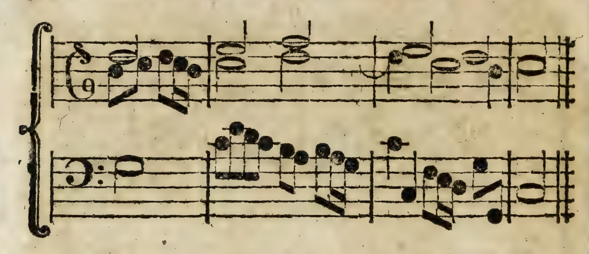
Was von der Vermischung der Figuren im dritten Kapitel des vorher gehenden Abschnittes gesagt worden ist, findet auch hier statt.

In dem dreystimmigen Satze wird entweder nur eine Stimme mit vermischten Figuren gesezt; z. E.



Oder es wird von der Vermischung der Figuren in beyden zu contrapunctirenden Stimmen Gebrauch gemacht. Diese Setzart giebt uns zugleich die beste Gelegenheit, den Gebrauch der Dissonanzen im dreystimmigen Satze zu üben; z. E.

tr



§. 250.

Folgende Beyspiele, in deren erstem die Mittelstimme und im zweyten der Baß den festen Gesang enthält, sind als Gegenstände der fugenartigen Schreibart bearbeitet.

tr

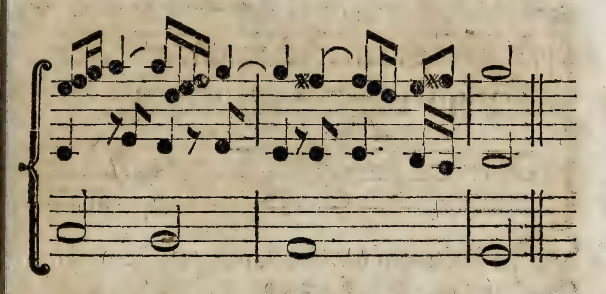
c. f.

tr

tr

c. f.

7 6
4 3



§. 251.

Nachdem der angehende Componist alle diese Arten des Contrapunctes im dreystimmigen Satze genugsam geübt hat, wird es ihm nicht schwer fallen, auch einen figurirten festen Gesang mit zwey Stimmen zu begleiten. Diejenige Stimme eines jeden Tonstückes, welche die Hauptmelodie führt, kan als fester Gesang zu dieser Uebung angenommen werden, und alle dreystimmige Tonstücke sind Beyspiele dieser Setzart.

Vierter Abschnitt.
Vom vierstimmigen Satze.

§. 252.

Die Uebungen des Contrapunctes im vierstimmigen Satze können eben sowohl wie in dem dreystimmigen auf zweyerley Art vorgenommen werden; entweder so, daß man zwey oder drey schon unter einander verbundene Stimmen als das Subject annimmt, zu dem man, nach Maasgabe der dabey zum Grunde liegenden Harmonie, noch eine oder zwey Stimmen sezt, oder so, daß man einen noch mit keiner andern Stimme harmonisch verbundenen festen Gesang als das Subject annimmt, und darzu selbst drey Stimmen contrapunctirt.

Die Absicht der ersten Uebung, bey welcher man sich wiederum eines Choralbuches bedienen kan, um zu den darinnen enthaltenen Gesängen und ihren Bässen noch zwey Mittelstimmen zu setzen, ist, daß der Anfänger das mechanische des vierstimmigen Satzes übersehen lerne, ehe er selbst zu einem festen Gesange die Folge der Accorde so wählt, daß sie zur Begleitung desselben mit drey Stimmen geschickt sind. Ich überlasse diese Uebung,

bung, so wie es schon bey der Bearbeitung des dreystimmigen Satzes geschehen ist, dem angehenden Componisten selbst. Ausser den in den vorher gehenden Abschnitten angezeigten Regeln, hat er bey dieser Uebung noch die in dem folgenden §. enthaltene zweyte, dritte und vierte Regel in Obacht zu nehmen.

§. 253.

Dieser Abschnitt hat also diejenigen Uebungen zum Gegenstande, bey welchen wir einen angenommenen festen Gesang mit drey Stimmen begleiten. Die Begleitung kan wieder in dem gleichen, ungleichen und vermischten Contrapuncte geschehen, und der feste Gesang kan dabey sowohl in der Oberstimme, und in einer der beyden Mittelstimmen, als auch im Basse enthalten seyn.

Bey den contrapunctischen Uebungen im vierstimmigen Satze sind ausser den uns schon bekannten Regeln noch folgende zu bemerken:

1) Die Folge der Accorde muß so gewählt werden, daß die Stimmen eine reine und fliessende Tonfolge erhalten können.

2) Alle Consonanzen des Dreyklanges müssen eigentlich bey der Cäsur der Tonschlüsse gesezt werden.

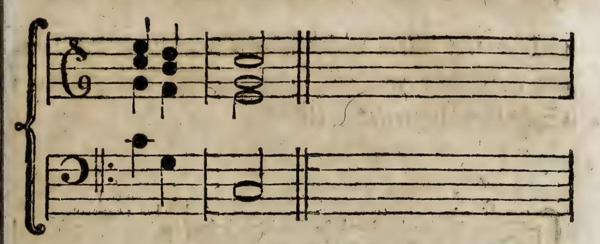
Im

Im Falle es aber, ohne einen Uebelstand in der Melodie, oder ohne einen unreinen Satz zu machen, nicht geschehen könnte, so kan die Quinte ausgelassen, und statt derselben die Octave zweymal gesezt werden. Die Terz hingegen darf bey der Cäsur der Tonschlüsse im vierstimmigen Satze eben so wenig ausgelassen als verdoppelt werden.

Anmerkung.

Daß diese Regel in Tonstücken, die im galanten Stil gearbeitet sind, z. E. in Sinfonien oder Concerten, nicht so strenge beobachtet, und daß in denselben fast jederzeit die Quinte, sehr oft aber auch die Terz ausgelassen wird, ist eine Freyheit, der sich der angehende Setzer bey dem Studio des Contrapunctes enthalten muß.

3) Es dürfen niemals alle vier Stimmen in der geraden Bewegung zusammen fortgehen. So lautet eine alte uud bekannte Regel, die aber dennoch sehr oft Ausnahme leidet, so lange der Satz dabey rein bleibt. So wendet z. B. wider folgenden Schlußsatz niemand etwas ein.



4) Hat man besonders die §. 187. gegebene Regel in Obacht zu nehmen, daß, um eine geschickte Folge der Töne in den Stimmen zu erhalten, man die Octave oder Quinte eines Dreyklanges und die Quinte eines Septimenaccordes auslassen, und an deren Stelle bey dem Dreyklange die Octave oder Quinte zweymal und bey den Septimenaccorden anstatt der Quinte die Octave setzen kan; denn ohne dieses Mittel würde es in verschiedenen Folgen der Accorde ohnmöglich seyn, Unschicklichkeiten in der Folge der Töne der zu setzenden Stimmen zu vermeiden.
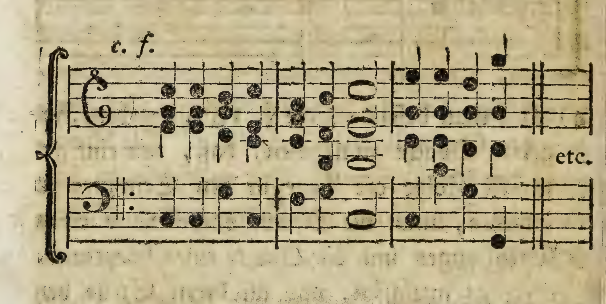
Erstes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im gleichen Contrapuncte.

§. 254.
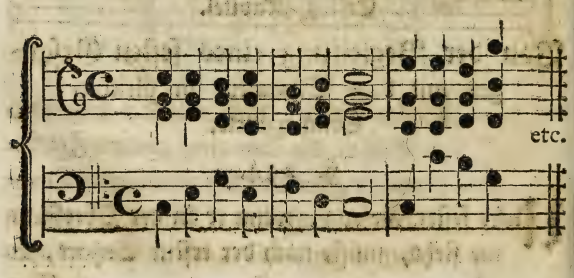
Unser fester Gesang, wenn er in der Oberstimme steht, müste nach der ersten Setzart, in welcher

welcher nur allein wesentliche Dreyklänge der Tonart gebraucht werden, auf folgende Art mit drey Stimmen begleitet werden.



§. 255.

Wollen wir dabey nach der zweyten Setzart die umgekehrten Gestalten dieser wesentlichen Dreyklänge, mit Inbegriff des verminderten Dreyklanges und der durch die Umkehrung desselben davon abstammenden Sätze, brauchen, so kan es z. B. auf folgende Art geschehen:
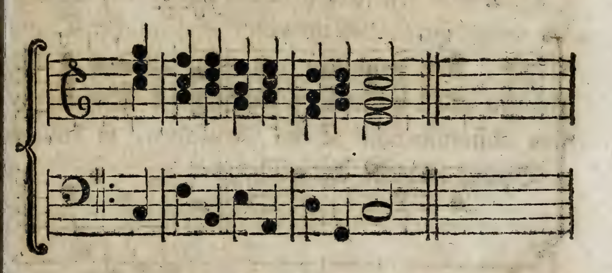


§. 256.

§. 256.

Ehe wir die Vermischung der wesentlichen und zufälligen Dreyklänge, bey der Begleitung eines festen Gesanges, nach der dritten Setzart anwenden, wollen wir uns erst diejenigen Sätze bekannt machen, die lauter wesentliche und zufällige Dreyklänge der Tonart, bey verschiedenen Bewegungen der Grundstimme, enthalten. Die Bewegung der Grundstimme, über welche lauter harmonische Dreyklänge verbunden werden können, geschieht

1) mit steigenden Quarten und fallenden Quinten; z. E.
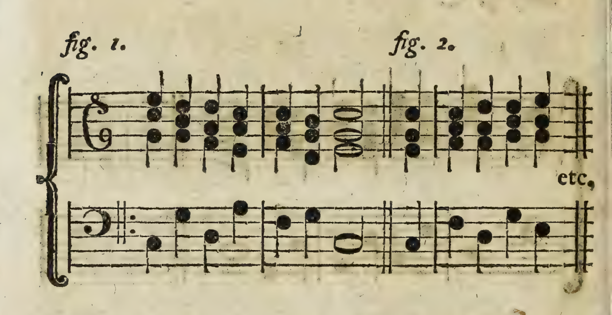


Dieser Satz, und alle die folgenden Sätze, die bey einer andern Fortbewegung derGrundstimme lauter Dreyklänge enthalten, können sowohl in der engen, als auch in der weitern

Versetzung der Oberstimmen unter einander in sehr vielerley Gestalten erscheinen, von welchen aber diejenigen die besten und brauchbaresten sind, in denen eine Stimme entweder in der Gegenbewegung oder in der Seitenbewegung fortgeht.

2) Mit steigenden Quinten und fallenden Quarten; z. B. fig. 1.
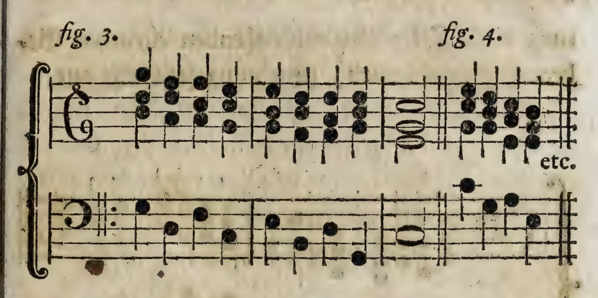
3) Mit steigenden Quarten und fallenden Terzen; z. E. fig. 2.



4) Mit fallenden Quarten und steigenden Terzen; z. B. fig. 3.
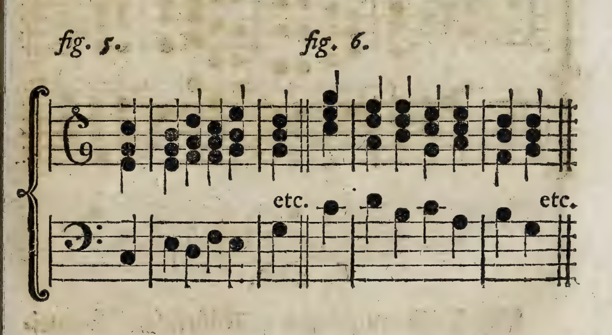
5) Mit fallenden Quarten und steigenden Secunden; z. B. fig. 4.

fig. 3.



6) Mit steigenden Terzen und fallenden Secunden; z. E. fig. 5. Und

7) mit steigenden Secunden und fallenden Terzen; z. E. fig. 6.

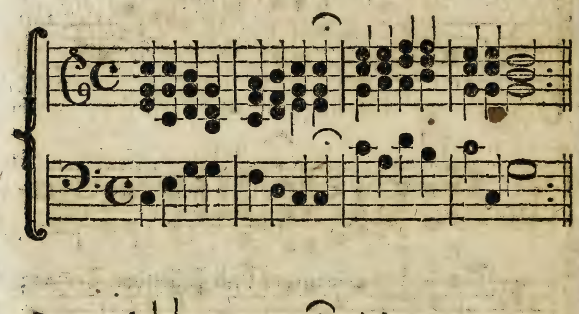


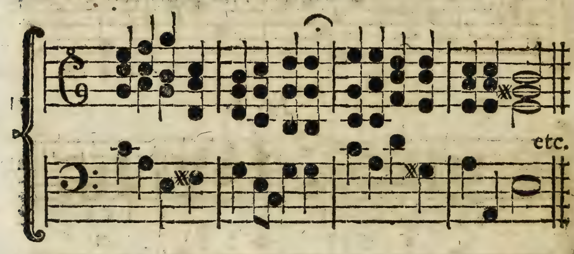
§. 257.

Die Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen nach der dritten Setzart, in welcher von der Vermischung der wesentlichen und zufälligen Dreyklänge, und von den durch die Umkeh-

 rung
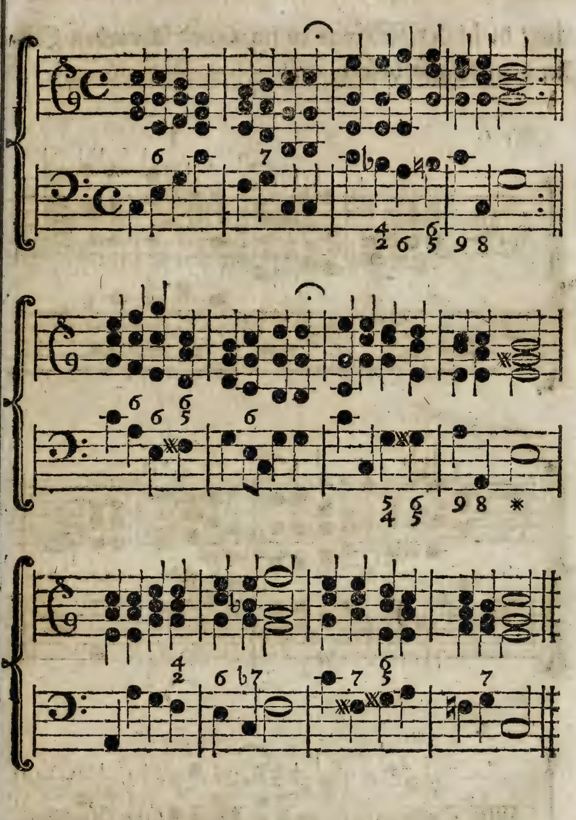
rung dieser Dreyklänge entstehenden Accorden Gebrauch gemacht wird, sieht ohngefähr also aus.





§. 258.
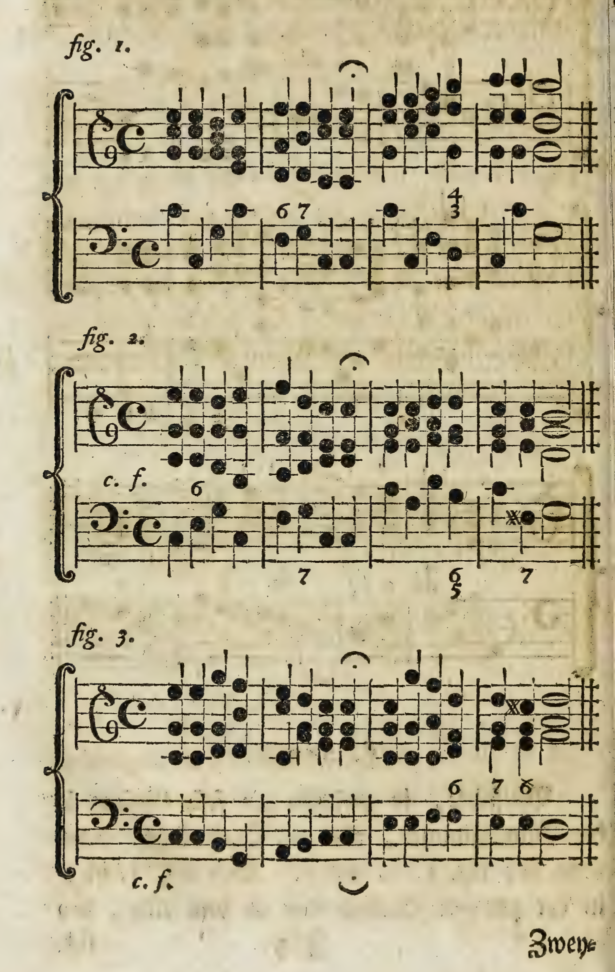
Mit Dissonanzen und willkührlichen Ausweichungen nach der vierten und fünften Setzart vermischt, kan die Begleitung auf folgende Art geschehen:



§. 259.

Beyspiele, in welchen der feste Gesang in den Mittelstimmen, oder im Basse steht, findet man bey fig. 1. 2. und 3. Bey fig. 1. ist er in der zweyten Violine oder in dem Alte, bey

fig. 2. in der Viole oder im Tenor und bey fig. 3. in dem Basse befindlich.
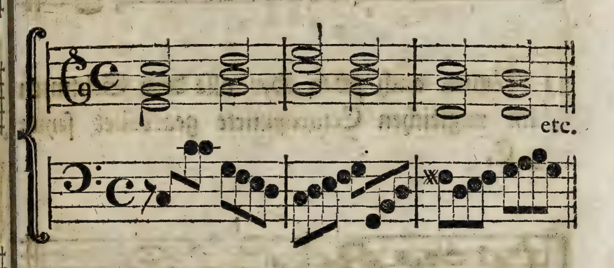


Zwey=

Zweytes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im ungleichen Contrapuncte.
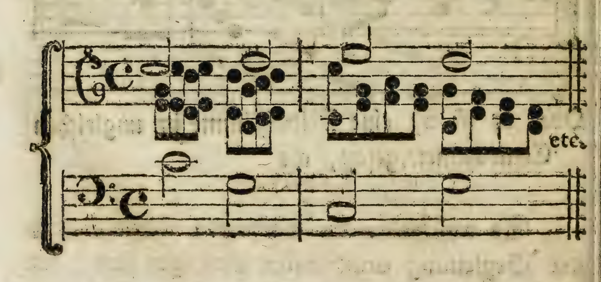
§. 260.

Bey der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im ungleichen Contrapuncte kan der feste Gesang selbst wiederum in alle vier Stimmen gesezt werden. Bey der Begleitung desselben kan entweder 1) eine der äussersten Stimmen den ungleichen Contrapunct enthalten; z. E.
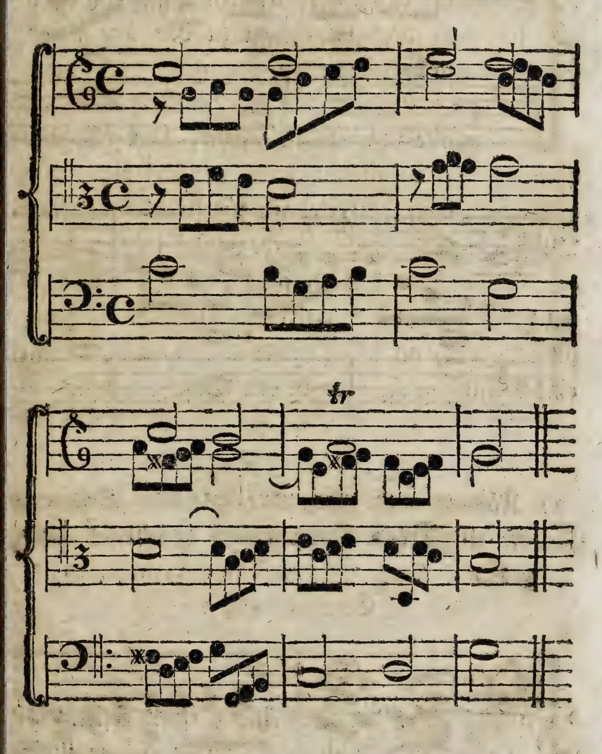


Oder es ist 2) eine Mittelstimme im ungleichen Contrapuncte gesezt, als

3) Können auch zwey oder alle drey Stimmen im ungleichen Contrapuncte gearbeitet seyn; z. E.



4) Kan aber auch der ungleiche Contrapunct unter zwey oder drey Stimmen vertheilt werden; z. E.



§. 261.

So verschieden die angezeigten Uebungen bey der Begleitung eines festen Gesanges sind, der

in der Oberstimme steht, eben so verschieden können sie auch seyn, wenn der feste Gesang in einer der Mittelstimmen, oder in dem Basse enthalten ist, und mit drey Stimmen in dem ungleichen Contrapuncte begleitet wird.
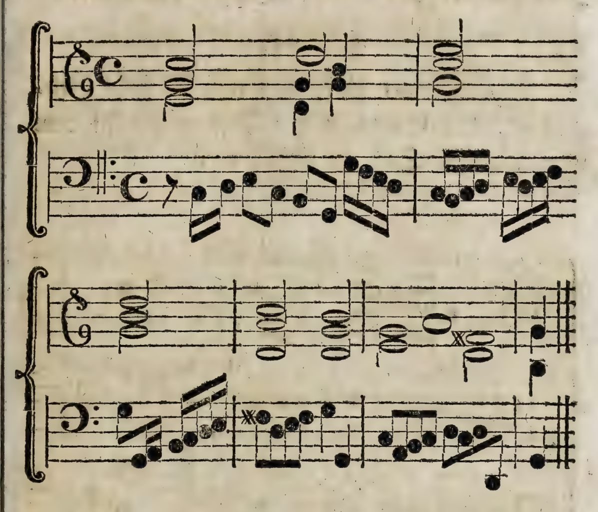
Es würde zu weitläuftig seyn, über alle diese verschiedenen möglichen Arten der Uebungen des ungleichen Contrapunctes im vierstimmigen Satze Beyspiele zu geben. Lehrbegierige werden nicht ermangeln die in dem vorhergehenden §. angezeigten verschiedenen Uebungen des ungleichen Contrapunctes auch an festen Gesängen zu üben, die in eine Mittelstimme oder in den Baß gesezt sind.

Drittes Kapitel.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im vermischten Contrapuncte.
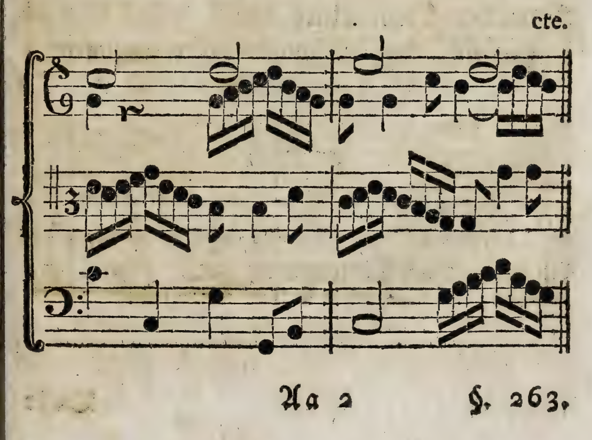
§. 262.

In dieser Art der Begleitung eines festen Gesanges enthält entweder eine Stimme allein den vermischten Contrapunct; z. E.
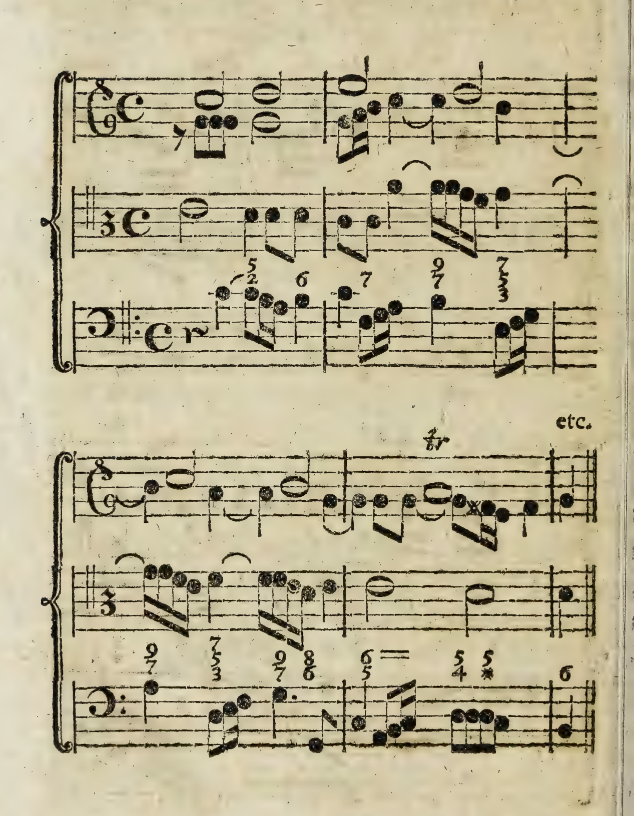


Oder es wird in allen zu contrapunctirenden Stimmen von der Vermischung der Figuren Gebrauch gemacht, als

cte.
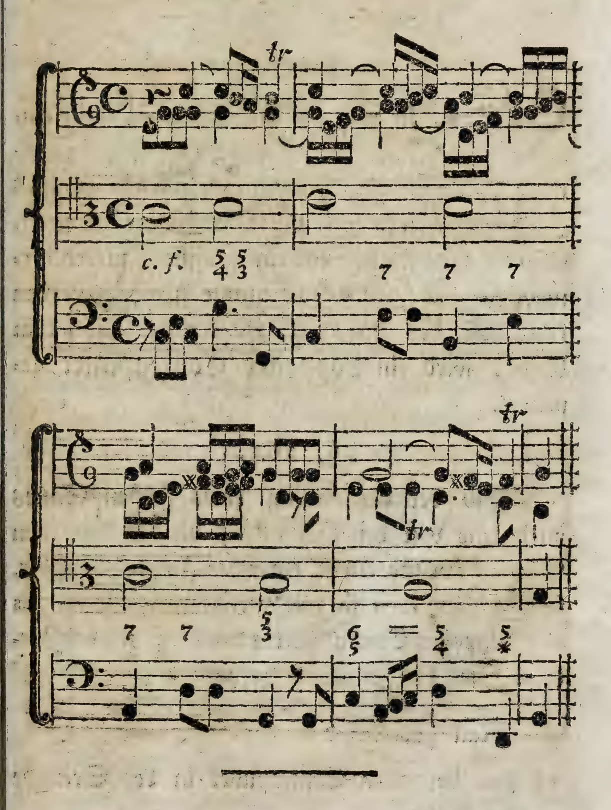


§. 263.

Diese Setzart giebt uns nun die beste Gelegenheit, den Gebrauch der Dissonanzen in dem vierstimmigen Satze zu üben; z. E.



Dieser

Dieser Satz zeigt uns zugleich, so wie auch der nachfolgende, in welchem der feste Gesang in der Mittelstimme enthalten ist, ein Beyspiel des vermischten Contrapunctes in der gebundenen und fugenartigen Schreibart.





Anhang.

Vom doppelten Contrapuncte in der Octave.

---

§. 264.

Ein Saz, in welchem die Stimmen unter einander verkehrt werden können, das ist, in welchem entweder die Grundstimme um ein gewisses Intervall erhöht und zur Oberstimme gemacht, oder die Oberstimme um ein gewisses Intervall erniedriget und zur Grundstimme gemacht werden kan, daß bey diesem Verfahren der Saz rein bleibt, wird ein **doppelter Contrapunct** genennet.

§. 265.

Bey der Umkehrung eines solchen Sazes wird eine von den Stimmen, die den doppelten Contrapunct führen, in ein ander Intervall versezt, folglich sind eben so viel verschiedene Gattungen des doppelten Contrapunctes möglich, als verschiedene Arten der Intervalle vorhanden sind.

Man hat daher

1) den doppelten Contrapunct in der Secunde oder None,

2) den

2) den doppelten Contrapunct in der Terz oder Decime,

3) den in der Quarte oder Undecime,

4) den in der Quinte,

5) den in der Sexte,

6) den in der Septime, und

7) den in der Octave.

Anmerkung.

Weil die Octave eines Tones nichts anders ist, als eben derselbe Ton in vergrösserter oder verkleinerter Gestalt, und weil es im Satze selbst einerley ist, ob z. E. das Intervall der Quinte in der Entfernung von fünf, oder von zwölf Klangstufen, oder das Intervall der Secunde in der Entfernung von zwey oder neun Stufen, gebraucht wird, so sieht man schon hieraus, daß z. E. unter dem doppelten Contrapuncte in der Quinte und unter dem in der Duodecime, oder unter dem doppelten Contrapuncte in der Secunde; und unter dem in der None kein wesentlicher Unterschied vorhanden sey.

§. 266.

Diese angezeigten verschiedenen Gattungen des doppelten Contrapunctes gehören ihrem eigentlichen Gebrauche nach in die Fuge; aber eine dieser Gattungen, nemlich der doppelte Contrapunct in der Octave, ist so beschaffen, daß die Kenntniß oder Wissenschaft desselben bey Setzung aller Tonstücke überhaupt höchst nöthig ist. Dieses ist Ursach, warum ich die bey Verfertigung desselben nöthigen Regeln und Maximen hier einrücke.

Die übrigen Gattungen des doppelten Contrapunctes sind ausser der Fuge nicht gebräuchlich, und da es meine Absicht anjezt noch nicht ist, die Einrichtung jeder Tonstücke insbesondere vorzutragen, so verweise ich Lehrbegierige, welche die übrigen Gattungen des doppelten Contrapunctes auch kennen lernen wollen, in Herrn Marpurgs Abhandlung von der Fuge. In diesem Werke finden sie nicht allein alle Arten der doppelten Contrapuncte, sondern auch zugleich alle mögliche Arten der Fugen gründlich und ausführlich abgehandelt.

§. 267.

In dem doppelten Contrapuncte in der Octave wird entweder die Grundstimme, mit Beybehaltung

haltung eben derselben Töne, zur Oberstimme, oder die Oberstimme zur Grundstimme gemacht.

Durch diese Umkehrung wird

1) die Prime zur Octave,

2) die Secunde wird zur Septime,

3) die Terz zur Sexte,

4) die Quarte zur Quinte, und

5) die Quinte zur Quarte;

6) die Sexte wird zur Terz,

7) die Septime zur Secunde, und

8) die Octave zur Prime.

Hieraus folgt, daß

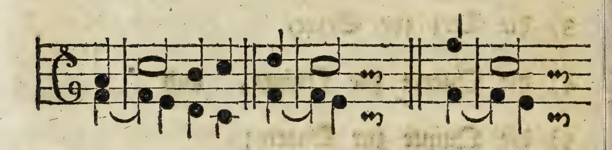
1) die Terzen und Sexten, und

2) die Septimen und Secunden eben so behandelt werden können, wie in dem einfachen Contrapuncte.

Die einzige Einschränkung bey Verfertigung eines doppelten Contrapunctes in der Octave verursacht uns das Intervall der Quinte; diese,
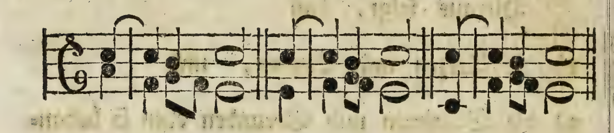
weil sie bey der Umkehrung des Satzes zur Quarte wird, kan entweder nur durchgehend gebraucht werden, oder sie muß jederzeit gebunden erscheinen. Geschieht dieses, so muß * entweder

1) auf ihrer Grundnote eine Terz, Sexte oder Octave vorher gehen; z. E.



Oder sie muß

2) selbst als eine Terz, Sexte oder Octave vorher liegen; z. E.



In

* Man sehe Marpurgs Abhandlung von der Fuge, im ersten Abschnitte des achten Hauptstücks, §. 2.

In beyden Fällen bleibt sie entweder liegen, und wird zur Sexte, oder sie geht auf eine Terz oder Sexte (zuweilen auch auf eine übermäßige Quarte) stufenweis herab.

§. 268.

Soll bey der Umkehrung des doppelten Contrapunctes in der Octave die Harmonie eine andere Gestalt bekommen, als sie vor der Umkehrung des Satzes hatte, so dürfen die beyden Stimmen nicht weiter als eine Octave auseinander gehen, weil widrigenfalls bey der Umkehrung des Satzes keine neue Gestalt der Harmonie zum Vorschein kömmt, sondern die Sexten z. E. Sexten, und die Septimen Septimen bleiben.

Geschieht es aber, daß die Stimmen die Grenzen der Octave überschreiten, so muß die Umkehrung statt einer Octave eine Quintadecima höher oder tiefer geschehen.

Anmerkung.

Im Falle man bey Verfertigung eines doppelten Contrapunctes in der Octave die Grenzen der Octave überschreitet, so ist in Ansehung der

None zu bemerken, daß sie, weil sie bey der Umkehrung des Satzes ihre gewöhnliche Auflösung nicht erhalten kan, als Secunde behandelt werden muß.

§. 269.

Soll bey der Aufführung eines Tonstücks ein solcher doppelter Contrapunct, bey der Umkehrung desselben dem Ohre merkbar genug werden, so muß man die Stimmen in genugsam verschiedener Bewegung gegen einander arbeiten, oder, welches einerley, die den Contrapunct führenden Stimmen müssen in Ansehung der Melodie genugsam von einander verschieden seyn.

Aus eben diesem Grunde läßt man bey dem Anfange des doppelten Contrapunctes lieber die eine Stimme der andern, vermittelst einer vorhergehenden Pause, nachfolgen, anstatt sie beyde zugleich den Satz anfangen zu lassen.

§. 270.

Wohl ausgesuchte Bindungen sind die eigentliche Zierde eines solchen doppelten Contrapunctes in der Octave; und ob gleich der öftere Gebrauch

der

der geraden Bewegung in einem solchen Satze nicht ganz unschicklich ist, so bedienet man sich dennoch immer lieber der Gegen- und Seitenbewegung.

Beyspiele solcher Sätze, in welchen die Stimmen verkehrt werden können, finden wir in den drey vorher gehenden Abschnitten, bey Begleitung der festen Gesänge im vermischten Contrapuncte. So ist z. B. der Satz in dem 233sten §. ein doppelter Contrapunct in der Octave. Die Umkehrung dieses Satzes ist §. 235. zu finden. Desgleichen sind die beyden äussersten Stimmen der im §. 250. befindlichen Sätze der Umkehrung fähig.

Anmerkung.

Wenn bey der Verfertigung eines doppelten Contrapunctes in der Octave, bey welchem die Gegen- und Seitenbewegung wohl in Acht genommen wird,

1) nichts als vollkommene und unvollkommene Consonanzen gesezt,

2) die Dissonanzen nur im Durchgange gebraucht, und

3) zwey

3) zwey Consonanzen von einerley Art in der geraden Bewegung vermieden werden, so kan ein solcher Satz durch Hinzufügung einer Terz sowohl über der Grund- als Oberstimme drey- und vierstimmig gemacht werden.

Ende des ersten Theils.



